

AÑO 11 - NUM. 104 MADRID - EDICION EXTRANJERA - SEPTIEMBRE 1957 PRECIO: 20 PTAS.

Charlot (cine), en pág. 19

LA MEDICINA DE AYER, DE HOY Y DE MAÑANA

por el Doctor C. Blanco Soler

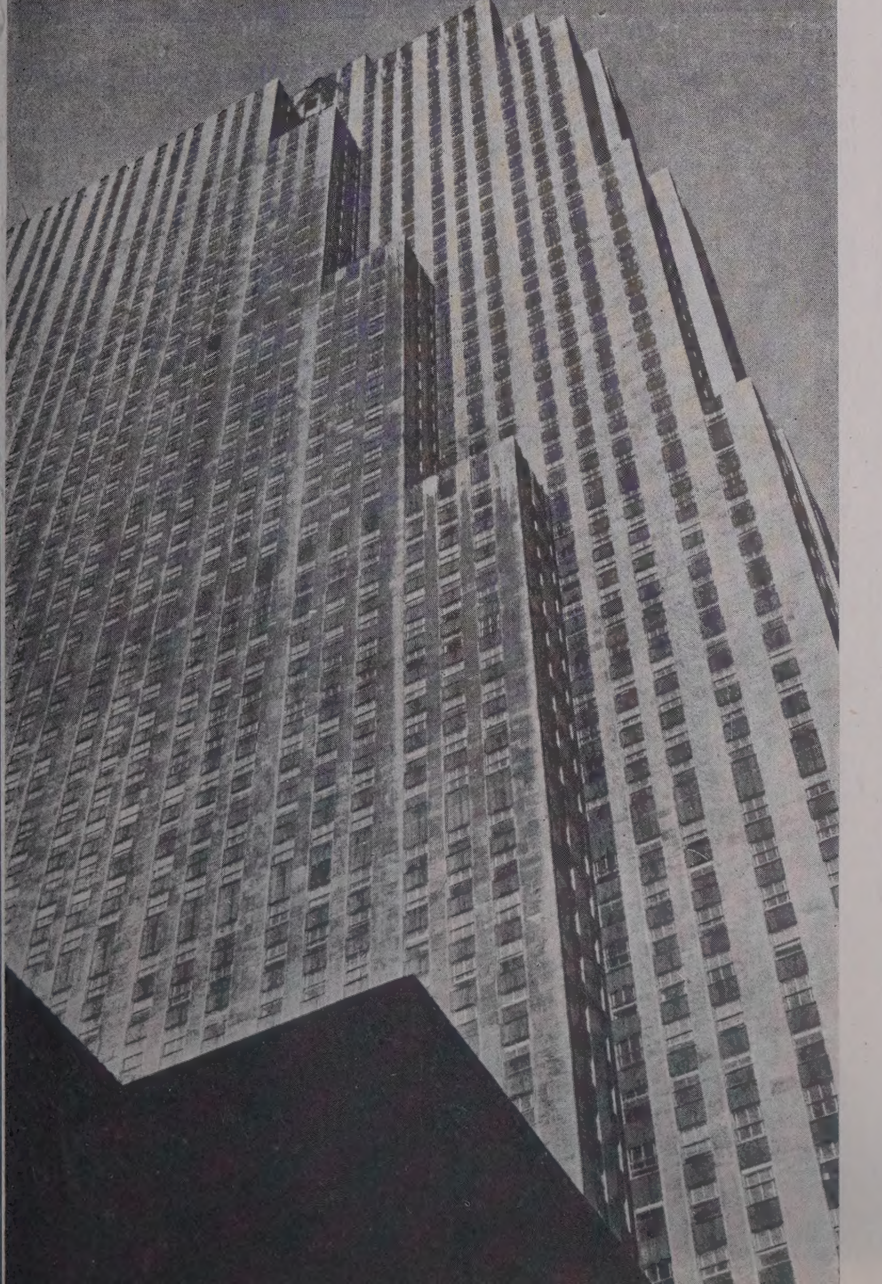
Dijo hace bien poco «Peter Barmer» —por buen nombre Curt Emmrich—, médico y biólogo alemán, que hace cincuenta años se podía ser un hombre culto sin conocer efectivamente nada de las conclusiones de las ciencias de la Naturaleza. Hoy no es posible, y hay que influir para que así sea. La Medicina ha roto el fuego, porque un poco médicos somos los mortales, y el olvido que se la tuvo va superándose; y no ha sido Tomás Mann el que abrió el portillo de esa curiosidad, sino que antes y después de él la literatura médica se ha venido vulgarizando.

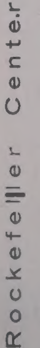
El concepto moderno de la física, el movimiento existencialista renovado en un viejo y perenne cristianismo, imponen un camino y confirman la tesis de Clemmes

(*Pasa a la página* 25.)

¿Cómo evolucionó el rascacielos? (Vea las págs. 2 y 27)







Rockefeller Center



Arte del siglo XX (págs. 14 y 15)

Estética de las máquinas



Pulitzer Building, del diario *The world*, embrión de rascacielos con estilo y elementos neoclasicistas. (Edificio ya demolido, según un grabado de la época.)

EVOLUCION DEL RASCACIELOS

Por Manuel Villegas López

La belleza funcional comienza a imponer sus normas desde la arquitectura, único arte clásico y utilitario a la vez. Y capitalmente en el rascacielos, porque este ostenta el carácter de la gran construcción desinteresada, artística, de la antigüedad: la monumentalidad. La monumentalidad utilitaria, esa contradicción que va a ser el excitador de su evolución. Y la evolución del rascacielos es toda una batalla.

Una lucha consigo mismo, emocionante y conmovedora. Estos megaterios donde el hombre habita, trabaja, comercia, lucha, piensa, inventa, especula, crea...; estas edificaciones más altas de la historia y que el hombre tiene que contemplar d e s d e fuera, como su paisaje habitual de ser urbano; estos colosos del utilitarismo contemporáneo s o n también monumentos de nuestra civilización, y quieren tener belleza, su belleza. Van a buscarla, adonde la encuentren: cada vez más lejos.

Nacidos a fines del siglo XIX —el primero importante brota en Chicago, en 1887— se encuentran en pleno período de todos los «neos», que se resumen en la fórmula total del neoclasicismo; justamente llamado l a s exequias de la arquitectura clásica. Y el rascacielos adopta esta forma inmediata que su época le ofrece. Todos los palacios renacentistas, con reminiscencias más o menos grecorromanas, comienzan a adquirir pisos... y fealdad. Lo feo del absurdo. Aquel edificio de Pulitzer, para el diario The world, *es un ejemplo sensacional. Pero sin llegar a tal extremo, el rascacielos se defiende —con más o menos fortuna— en las formas tradicionales, que se resiste a abandonar; hay centenares de rascacielos que son esta mezcla híbrida de casa y torre. Sullivan da a este estilo inmediato su máxima dignidad, como el Guaranty Trust, de Chicago, de 1895, verdadero modelo.*

Pero conforme el edificio va definiéndose rascacielos, sus valores funcionales exigen o t r a forma. Valores funcionales que incluyen desde la altura, a los sistemas de construcción, a la organización de los servicios, a los precios crecientes y fabulosos del terreno... Y el rascacielos comienza a remontar la historia, en busca de su forma bella, de su estética. La toma, por ejemplo, de las catedrales góticas, propugnando la primera belleza vertical. Así, la Torre de la Mantequilla de la catedral de Rouen, se encuentra trasladada, como edificio de un periódico, a la industrial Chicago. O la torre de la catedral de San Pablo se convierte en el Municipal Building, de Nueva York, con un templete corintio y una estatua heroica en lo alto.

Más allá todavía. El genial Wright, principalmente, propugna la ruptura total con lo conocido, y el rascacielos se lanza hacia el origen de la gran arquitectura: Babilonia. Las célebres torres escalonadas mesopotámicas, el zigurat, se transforman en rascacielos norteamericanos. El edificio asciende en gradas, cada vez más estrecho, y la fachada se hace estriada, como la de aquéllas. Sobre estas líneas, el rascacielos encuentra una forma, que empieza a responder a su función. Y más allá aún, en la Naturaleza, como origen de todas las cosas, según un viejo concepto, aunque no sea cierto. Y se levantan sólidos rascacielos con aire de montaña, de gran peñón, frente al oleaje trepidante y sonoro del mar urbano.

Naturalmente, el rascacielos —en busca de su forma estética— no se ha limitado a ir despojándose de formas ajenas, que no le sirven. Ha ido encontrando, en esta heroica exploración, sus líneas propias, derivadas de sus valores funcionales. La belleza de la verticalidad, por ejemplo, de preocupación primera. Y otras muchas, nacidas de sus propias soluciones, y que cuajan en el presente. Este presente es el prisma. Toda una serie de complejos funcionales —desde los materiales a la refrigeración— han convertido el rascacielos en un descomunal prisma de cristal, brillante y translúcido de día, m á g i c a constelación eléctrica de noche. Como los Chicag Appartements, de 1951; como el edificio Lever, de Nueva York, de 1953, como el airoso, fino, prisma de las Naciones Unidas, que se copia cabrilleante en las aguas... Son una de las má bellas obras del hombre, y de la técnica norteamericana, en particular.

El prisma es la forma inicial pura el esquema primero de todo volumen El prisma deja libres —sin corselete ni postizos arcaicos— todos los valore funcionales de esta nueva creación de hombre, que es el rascacielos. Pero ¿hasta qué punto es una forma de arte? Es, con el cilindro y la esfera, e esquema inicial de toda forma futura; nada más. Lo que hasta ahora h

(Pasa a la página 27.

Los rascacielos del Central Park, de Nueva York, muestran todas las reminiscencias conocidas, el empeño de las formas familiares aplicadas al rascacielos.

Rascacielos del *Chicago Tribune*, según la «Torre de la Mantequilla», de la Catedral de Rouen. El anacronismo salta a la vista de la ciudad industrial moderna.





Chicago Tribune, Tower. Inspirado en la «Torre de la Mantequilla» de la Catedral de Rouen (1480).

El zigurat de Babilonia, la forma de la Torr de Babel, inspira los principales rascacielo del Rockefeller Center, de Nueva York terrazas escalonadas, fachadas estriadas



¿PARA QUÉ EXISTE LA LITERATURA, Y PARA QUIÉN?

Desde el número anterior, Francisco Fernández-Santos es Secretario de redacción de INDICE. Nos complace ponerlo en conocimiento de nuestros lectores.

En este ensayo aborda un tema de evidente actualidad y significación. Lo trata con la solvencia que verá el que leyere y «comprometiendo» él mismo su talento y su persona.

El espíritu que denota esta actitud de Francisco Fernández-Santos coincide en lo esencial con el de INDICE. Por eso, al dar noticia de su incorporación activa a la Revista, resaltamos su nombre y su trabajo Sin añadir otros datos para que no se nos acuse de «amistad». Aunque es una acusación, cuando está justificada, que ennoblece.

LITERATURA Y COMPROMISO

«La libertad absoluta sólo existirá cuando sea igual vivir que no vivir.»

(«Los endemoniados», de Dostoiewsky.)

Una pregunta que se impone

El existencialismo y las tendencias políticas de extrema izquierda han puesto de moda en los años de la posguerra el concepto de «Littérature engagée» o, traduciendo aproximadamente a nuestro idioma, «Literatura comprometida». La expresión ha tenido hondo eco en los medios artísticos e intelectuales europeos, bien en sentido positivo o negativo. Si unos la han acogido con entusiasmo, como manifestación de un nuevo sentido y de un vigor renovado en la Literatura, otros, en cambio, no ven en ella sino el envilecimiento de la creación literaria bajo el peso embrutecedor de las consignas de partido. La verdad es, de todos modos, que la noción «Literatura comprometida», con ganga partidista o sin ella, constituye la expresión más aguda de un estado crítico de la conciencia literaria actual: nosotros, hombres de la posguerra, herederos forzosos de las multiformes y arbitrarias fantasmagorías del siglo XX, no podemos dejar de hacernos —tenemos pleno derecho a ello—la pregunta capital: ¿para qué sirve la Literatura?

No sería justo, en los tiempos que corren, negar la legitimidad de semejante pregunta. El hombre siempre tiene derecho a preguntar por el sentido de lo que le rodea, y más cuando, metido en angustiosa situación, lo que le rodea le vuelve la espalda...

La pregunta del **¿para qué** sirve algo? puede resultar, ya lo sé, inútil y hasta peligrosa. Se trata de poner en entredicho la finalidad, la vitalidad misma de todo un quehacer humano, y no hay duda de que arriesgamos la posibilidad de recibir por toda respuesta: **para nada.** Pero cuando son los hechos mismos, cuando es la propia realidad histórica quien se encarga de poner en pie de guerra la cuestión, a nosotros no nos cabe sino recogerla y planteárnosla en el fuero de nuestra conciencia individual y colectiva. Y esta es, creo, la situación presente: la pregunta por la finalidad de la Literatura no nos la hacemos en el vacío, abstractamente, a modo de preceptiva literaria o de tratado de ética formal. Por el contrario: se nos impone desde fuera con la inexorabilidad de un hecho, de uno de esos hechos que andan sueltos por el ámbito de nuestra cultura y ante cuya presencia la actitud digna—y eficaz—no es taparse los ojos, a riesgo en tal caso de ser atropellados, sino plantarse firmes y tratar de sujetarle por los cuernos mismos del peligro. A todo escritor con auténtica conciencia de eso que Ortega llamó «la altura de los tiempos» creo que se le tiene que imponer irremediablemente la afilada interrogante: no tanto **qué y de qué modo** ha de escribir como, primariamente, **para qué** y **para quién** va a escribir.

Las circunstancias presentes del mundo no están para excesivos bizantinismos ni tiquismiquis en materias de nada; tampoco, por tanto, de Literatura. El hombre no puede permitirse hoy excesivos lujos escolásticos, sino tiene que enfrentarse sin rodeos ni circunloquios evasionistas con ese peligro que la vida ha sido siempre, pero que hoy se nos presenta más desnudo y amenazador que nunca (hasta el punto de que el famoso imperativo nietzscheano «vivid en peligro» parece hoy una redundancia, algo así como mentar la soga en casa del ahorcado). Al que se está ahogando no se le puede pedir que cuide de no perder su compostura indumentaria; lo que hay que hacer es echarle una mano, aun a riesgo de caer uno mismo al agua.

La pregunta por la eficacia de la Literatura se nos impone, pues, porque el hombre está en peligro: y el escritor, hombre por definición de ojos bien abiertos, testigo de su contorno, no tiene más remedio que sentir esta atmósfera eléctrica de tormenta. No se trata de una revisión de valores intrínsecos a la Literatura, sino más bien de la Literatura misma como valor general humano.

La Historia, abandonada a sí misma

No es aquí cuestión de esforzarse en demostrar que el mundo, sus hombres y su historia, corren inmenso peligro. A los que viven morosamente inmersos en su estúpida complacencia burguesa, en su soñarrera victoriana, no hay Santa Bárbara que los despierte: no tienen oídos más que para los deleitosos regüeldos de su estómago. Mas al hombre despierto y poroso, que sabe abrir su mismidad animal a los vientos de fuera, no se le puede ocultar el feo cariz que está tomando en nuestro siglo la historia humana. Y no le es necesario para sentir así tener presente los pavorosos argumentos que son las bombas **A, H** o **C,** ni los campos de concentración «nazis», ni los 40 ó 50.000 muertos de Hungría: sin necesidad de desastres espectaculares, aun por encima de ellos, el hombre despierto husmea el peligro en la constitución misma de la sociedad contemporánea, con las horribles plagas de la propaganda estupidizante, el desprecio de la verdad, el maquinismo inhumano, la fanatización de unos y la viscosa inercia de los otros, el progresivo desprecio y estatificación del individuo, la explotación, científica ya, del hombre por el hombre...

Nosotros, hombres de 1950, nos hemos encontrado con todo esto; en el pasado, una estúpida matanza de diez años y 30 millones de muertos; en el presente, un mundo de desesperados o de indiferentes, unos clamando al cielo por justicia, otros rascándose complacientemente la barriga para olvidar. Ante este panorama, ¿cómo no nos íbamos a sentir fiscales de nuestros padres?, ¿cómo no íbamos a preguntar a los europeos de la preguerra (escritores, artistas, intelectuales) lo que hacían mientras bajo sus plantas se forjaba este presente abominable? Y la respuesta, desoladora, era ésta: jugar a evadirse a toda costa en el submundo de la desesperación o en la surrealidad, entregarse de buen talante a la pregonada decadencia (1), diluir la propia humanidad y la de los demás en el flúido aséptico del esteticismo, reivindicar la libertad absoluta de aniquilarse en cuanto hombres de carne y hueso, hacerle picardías graciosas y espeluznantes al pobre ser humano que se arrastra, desternillarse de frivolidad en la tolvanera de los «ismos», convertir la propia intimidad creadora en un inabordable grumo de soledad, cortando los caminos de la comunicación humana por medio de un metódico descoyuntamiento del lenguaje y de las formas artísticas, rodeando el **yo absoluto** de murallas de esoterismo e irracionalidad; destruir la imagen de la realidad en cuanto paisaje practicable para el hombre, despreciar, despreciar siempre la vida, la vida auténtica, que es voluntaria servidumbre a la tierra cotidiana.

Mientras tanto, la Historia fraguaba sordamente sus tormentas, adoptaba monstruosas formas de degeneración y encanallamiento y amenazaba devorar al pobre hombre tembloroso que no poseía el «talento» de evadirse hacia los deliquios de lo subconsciente surreal. Un «Universo de la Hora 25» se asomaba al horizonte, mientras artistas, escritores, intelectuales se entregaban a la desesperación y al inmovilismo místico y antihistórico o divertían su hastío en ingeniosos juegos formalistas y en «descubrimientos» de laboratorio. Por todas partes, en Literatura, en arte, en pensamiento, **abandono** de la Historia y del hombre común, que es su sustento. Incluso cuando, como en el surrealismo, se intentaba una protesta y una subversión, el intento resultaba impracticable en sus principios mismos: partía del desprecio por el hombre concreto y verdadero para llevarle a una metarrealidad insostenible y vacua. La «volonté d'anéantissement», que el surrealismo tantas veces predicó y que, puesta en práctica, llevó al suicidio de tantos adeptos, como Vaché, Crevel, Rigaut, Jarry..., es prueba de que el movimiento no podía escapar a su tremenda contradicción primaria, un nihilismo tantas veces «de salón» o «de laboratorio». De nada han servido los esfuerzos posteriores del «Gran Papa» Breton, de quien por lo demás no se puede olvidar que un día dijo que el acto surrealista más sencillo consiste en bajar a la calle empuñando un revólver y disparar al azar contra la muchedumbre. Hoy Breton, hombre de peso, sentirá haber proferido semejante frase; mas ello no quita que, quien tal cosa dijo quede, ante la Historia, descalificado para protestar cuando el tiroteo al azar lo realice no ya un surrealista, sino la Gestapo nazi, la N. K. V. D. staliniana o la A. V. O. húngara. El acto gratuito que corona la reivindicación de la libertad absoluta obliga a justificar a la luz surrealista las asoladoras matanzas de hombres en el presente. Y si esto se puede decir de Breton, una de las figuras intelectuales más nobles y auténticas de la preguerra, qué no se podrá decir de otros. Y es que no se actuaba desde la vida misma—única manera de transformarla—, sino desde un punto irreal y fugacísimo: la cúspide pura del **yo absoluto.**

La Historia, que se burla de purezas e irrealismos, abandonada a sí misma en un mundo sin significación y sin honor, se tomó la revancha ensangrentando una vez más las fauces de la fuerza bruta.

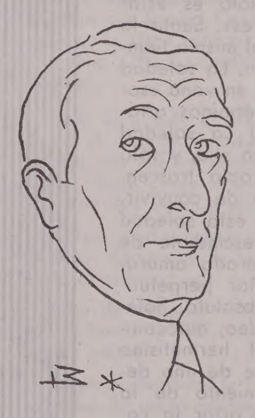
El sentido de la "encarnación"

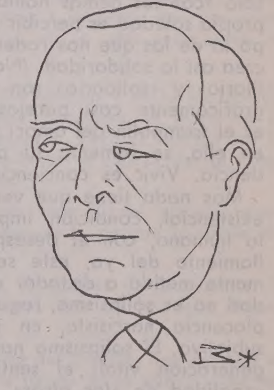
No es extraño que frente a la defección del intelectual de la preguerra, el de nuestros días haya reaccionado violentamente en sentido contrario, llegando a veces a enajenar su querida libertad en aras de la eficacia histórica, encarnada en un partido político. El desesperado esclavizamiento a la Historia a que se someten escritores e intelectuales de la hora presente es el correlato psicológicamente opuesto de la desesperada libertad antihistórica de tantos y tantos de la preguerra. Si la «Littérature engagée» ha nacido en buena parte con esta etiqueta de esclavizamiento político, habrá que reconocer que, en el vaivén histórico de las generaciones, estaba justificado el nuevo exceso. Frente a la voluntad de huída, la voluntad de aherrojamiento.

Valery, hombre lúcido por excelencia, decía que «nada conduce con más seguridad a la barbarie que un apego exclusivo al espíritu puro». Esto es una profunda verdad, en el plano individual como en el histórico. Y es que no hay como despreciar a la carne y a la Historia para que la carne y la Historia impongan sus leyes salvajes, inexorables. El hombre, individual y colectivamente considerado, es **encarnación,** espíritu encarnado, posibilidad que se inserta y fluye en una realidad; nuestro siglo ha perdido este sentido de la encarnación; de ahí la irrealidad, la imposibilidad humana de sus tentativas.

Más que nadie es el escritor, el intelectual quien tiene que preservar, en sí mismo y en los demás, este sentido de la encarnación. El tiene que buscar apasionadamente, a veces trágicamente, la unidad entre la Historia abandonada a sí misma que aherroja, y la libertad absoluta que disuelve. Abandonar la Historia es condenarse a no hacer nada que sirva para vivir (lo que es nuestro esencial menester). No, el escritor no puede abandonar la Historia, como tampoco abandonarse a ella: lo que tiene que hacer es comprenderla y dominarla, humanizándola. Tiene que ser el «humanista» por excelencia; porque «humanismo» es esencialmente fe en que el hombre puede dominar la Historia, reducirla a la escala de sus anhelos y necesidades. Y no hay actitud más perversa que la del creador de una idea que después la abandona al azar histórico y se niega a reconocerla en los monstruos que pare; porque su deber de hombre es no abandonarla, responsabilizarse con ella, con su contradicción y su encarnación trágica en la realidad, luchando siempre con la sencilla verdad humana y con el desprecio frente a las monstruosas superestructuras ideológicas que la Historia se fabrica para olvidarse completamente del hombre de carne y hueso, de su vida y de su dignidad.







Estos tres dibujos corresponden a otros tantos escritores húngaros que se mencionan en el presente artículo. El de la izquierda, Gyula Illiès, fué uno de los que más se significaron por sus poemas contra la tiranía. Ninguno rehuyó la lucha por su patria.

El mito de la "pureza" artística

La noción de la «pureza» literaria, artística en general, resulta sospechosa y falsa, si con ella se quiere dar a entender que la obra de arte se rige exclusivamente por unas leyes artísticas que para nada contemplan un origen y una eficacia a partir de y sobre la total realidad, individual y colectiva, humana. Sería tonto creer que la realidad artística no se distingue del resto de la realidad; pero no menos arbitraria será la idea contraria: que realidad artística y realidad total humana no tengan nada que ver entre sí, estén absolutamente separa-

das, pertenezcan a mundos de valores completamente disparejos e inintercomunicables. Lo artístico no deja de ser lo real sino por mera «intensificación», nunca por una absurda transmutación substancial. El arte es un reflejo—corrector, ordenador si se quiere—de la vida: el que el reflejo no sea lo mismo que lo reflejado no quiere decir que nada tenga que ver con ello, que se baste a sí mismo. La concepción del arte bastándose a sí mismo, del «arte por el arte» o «arte puro», tiene, en cambio, una realidad psicológica y sociológica bien concreta: el progresivo alejamiento—que ya llega a ser abismo—espiritual entre el artista y el hombre común a partir del Romanticismo. La «pureza» artística se constituye entonces en reivindicación formal del «dandy» literario, hombre que lucha por despegarse del individuo humano común y de su historia. Así el «arte por el arte», que en términos absolutos es un absurdo, en el terreno psicológico e histórico adquiere una realidad bien dolorosa: se constituye en consigna del abandono del hombre por el hombre. A la obra artística considerada como un mundo hermético y autosuficiente se corresponde el artista como soledad incomunicable, laborando cerradamente en el gabinete de su yo, vuelto de espaldas a la realidad humana que a su alrededor fluye.

Soledad no hermética

Es verdad que el escritor necesita de la soledad para realizar su creación; necesita retraerse, meterse en sí mismo, desapasionarse incluso. Le es indispensable la luz crepuscular de lo íntimo, como al fotógrafo la penumbra de su gabinete, para revelar la imagen positiva, humanamente hablando, de la realidad. Sin la soledad de lo íntimo el hombre sería pura alteración, animal acosado por las jaurías de lo extraño. El ensimismamiento—ya nos lo dijo Ortega—es lo que distingue al hombre de la bestia.

Pero la soledad del hombre no es hermética. Es, por el contrario, soledad, diríamos, «poblada». Estar solo es estar solo «con los demás hombres». Sentir la propia soledad es percibir al mismo tiempo la de los que nos rodean. La soledad crea así la solidaridad. (No en vano «solitario» y «solidario» son términos ortográficamente casi parejos.) La soledad es el trampolín del amor: en ella, y sólo en ella, se fomenta su propia trascendencia. Vivir es conciencia de convivir.

Mas nada tiene que ver esta soledad existencial, condición imprescindible de lo humano, con el desesperado amurallamiento del yo, este señor perpetuamente metido a dictador absoluto. Soledad no es solipsismo, regodeo, autocomplacencia narcisista, en el hermetismo subjetivo. El solipsismo nace de una degeneración vital: el sentimiento de la irrealidad de «los otros». Cortar la comunicación humana es mutilar al hombre, desrealizarle. El solipsista es un hombre que se automutila, que ha perdido el sentido de encarnación en la realidad (la realidad primaria son «los otros»), cuyo espíritu es pura posibilidad desencarnada, inmóvil torbellino en torno a sí mismo...

El escritor solipsista es necesariamente oscuro, porque no busca la comunicación con los otros, el sentido de cuya realidad ha perdido, sino afirmar la propia **suficiencia** hermética. La rebuscada oscuridad de los «ismos» del siglo XX tiene este sentido. Pero esa autosuficiencia acaba por ser pura nada: el yo entregado a sí mismo se destruye. La «moral de suicidio» que en sí mismo fomentaban el surrealismo y congéneres es la conclusión trágica del desvanecimiento del sentido de solidaridad esencial humana. Mientras la realidad, la Historia, abandonada a sí misma, se despeña bárbaramente en la violencia devoradora, el yo pretendidamente autosuficiente se suicida: bien pegándose un tiro, como Crevel o Vaché, bien, como Aragon, abdicando de la propia libertad y sometiéndose al envilecedor «jdanovismo» (2). Y es que el ensimismamiento puro desemboca, por una trágica dialéctica, en la pura alteración.

Libertad y servicio

Y aquí reside el núcleo del problema que a nosotros, hombres de 1950, se nos plantea. La condenación marxista del solipsismo literario es justa, justísima. Rebuscar el hermetismo y la oscuridad subjetivistas (otra cosa es aceptar sencillamente lo que en el hombre hay de oscuro) constituye un atentado contra el hombre, que al final se vuelve contra el propio escritor. Frente a la desasida aristocracia de la sombra, hasta la proletarización de la luz resulta buena. El abandono de la Historia, sus necesidades, su urgencia, resulta a corto término mortal. Pero no menor peligro encierra para la causa del hombre la actitud opuesta: el abandono a la Historia y su bárbara eficacia. Porque la Historia, frecuentemente, exige mostruos: monstruos «jdanovistas» o monstruos «nazis» (Goebbels afirmaba: «el miembro del Partido más peligroso para nosotros es el que piensa con su cabeza»).

La noción de la independencia del escritor resulta equívoca: ni como hombre ni, por tanto, como escritor es independiente en términos absolutos. Depende, «para ser», de «su realidad», de su circunstancia humana, histórica. Y a ella tiene que servir, a riesgo, en caso contrario, de ser devorado por ella. La Literatura es servicio; como todo lo que se hace sobre esta tierra, obra de salvación, o bien de todo lo contrario, de perdición del hombre. El escritor tiene que optar entre una u otra. Pero ese servicio no lo puede realizar sino «desde su propia libertad»; otra cosa es enajenarse su humanidad. Y ¿cómo puede el hombre ayudar al hombre si empieza por abdicar de sí mismo como tal hombre, es decir, como ser con su contradicción y su anhelo personales, aunque no incomunicables? El direccionismo cultural es fatal para el pensamiento y la creación literaria, como lo es la postura contraria, el solipsismo. El sometimiento absoluto a la «disciplina del Partido» trae como consecuencia o bien la degeneración de todo auténtico impulso literario, o si el escritor se ha mantenido a pesar de todo «íntegro», la rebelión y la repulsa airada.

El ejemplo húngaro

Me parece ejemplar a este respecto recordar la actitud de los escritores húngaros en torno a los últimos acontecimientos de su país. Ejemplar, porque el movimiento intelectual húngaro de los últimos años es, creo, uno de los síntomas más dramáticos y alentadores de lo que puede ser la Literatura animada de un hondo sentido de la responsabilidad; escritores e intelectuales húngaros han dado una preciosa lección de auténtico humanismo no sólo a sus colegas de más allá del telón de acero, sino también a los de más acá. A partir de 1948-49 se venía sometiendo a la Literatura húngara a un clima de verdadero «terror intelectual»; Ràkosi y su camarilla se empeñaron en imponer a toda costa un «jdanovismo» a imagen soviética, acudiendo para ello a toda clase de medios: denuncias, excomuniones, mentiras, presión ideológica y económica, condenaciones públicas, encarcelamientos... Se llegó a dogmatizar «ex cáthedra» cosas como ésta: «es el Plan Quinquenal quien debe determinar la línea general de la Literatura, e incluso la elección de los temas principales». Se negó al escritor el derecho de escribir a su guisa. Grandes poetas, como Gyula Illyés, fueron tratados de «aristócratas nostálgicos», y por boca del Jdanov húngaro, el escritor József Révaï, se condenó como «retorno camuflado de los estados de alma burgueses» la «angustia ante la muerte» que se manifestaba en la poesía lírica. Frente a esta opresión desencadenada, la mayoría de los escritores húngaros, casi todos comunistas, mantuvieron su independencia de juicio y crítica y su libertad moral. Manifestaron repetidamente su «vinculación al pueblo y sus intereses» y, al mismo tiempo, su repulsa de todo dogmatismo fetichista y de toda deformación de la verdad. Como muestra de este estado de espíritu de lúcido y libre humanismo valgan las siguientes palabras del escritor Gyula Hay: «Nosotros hemos conocido las consecuencias estupidizantes del culto de la personalidad: las decisiones falsas y perjudiciales tomadas sin contradicción, el servilismo irreflexivo, la creación de pequeñas y grandes asambleas de aduladores, la persecución de la crítica, el «embellecimiento» mentiroso de la realidad, la demagogia, los derechos pisoteados, la ilegalidad exigiendo sacrificios humanos, o —para hablar del dominio literario— las trabas puestas al trabajo creador a través de medidas administrativas, la elevación al rango de ideal estético y de norma literaria del dogmatismo, de la poesía de los himnos de alabanza y de las maneras de pensar burocráticas más estúpidas.» Luchando contra este estado de envilecimiento de una sociedad y de una literatura, «se formó l unión moral de todos los escritores húngaros, unión sellada por esta profesió de fe: basta de mentiras, no más crímenes inhumanos». Y es de ver cómo, defendiendo «la verdad y el espíritu humanitario», rechazando el estúpido maniqueísmo moral y literario que se les predicaba, asumiendo su responsabilida histórica y su solidaridad con el hombr acosado, rehusando toda evasión esteticista y lanzándose, cuando la hora llegó a la acción ideológica y política a través del Círculo Petöfi y la Unión de Escritores, identificándose con el cuerpo vibrante de la nación en armas, la literatura húngara alcanzó su más hondo estremecimiento humano y su más alta calidad estética, como en los tiempos d Petöfi. Que este hermoso esfuerzo haci la integración y la esperanza humana haya resultado, al menos de moment baldío, es la mayor desgracia que l haya podido ocurrir a Hungría y a todo los que aman al hombre y su libre dignidad.

Defensa del hombre

El ejemplo húngaro, como otros qu pudieran señalarse, nos debe hacer meditar sobre lo que constituye la verdadera eficacia de la literatura: la defens del hombre y de sus posibilidades de salvación sobre esta tierra. Esta defens la tiene que realizar el escritor en todo los terrenos, desde la historia a la eternidad, en lo político como en lo cultural, en lo económico como en lo religioso, desdeñando todo resabio de purez inútil y sin tratar de evadirse de la luch y el compromiso que es la vida misma Nosotros, los que no creemos en el su puesto alejandrinismo de nuestra époc rechazamos toda literatura que pretend ser «fin en sí»; nada en lo humano e fin en sí, como no sea la vida misma que hay que ensanchar y enriquecer. S alguna consigna tiene que escoger el escritor deberá ser ésta: entera libertad entera responsabilidad. Que se sient —y que «se diga»— solidario y responsable de todo lo que, en el terreno individual e histórico, ocurre a su alrededor, de la lucha del hombre por su salvación cotidiana, y el escritor se habr cumplido a sí mismo como escritor y, l que es más importante, como hombre. Y se habrá curado del mito del **yo absolut** y hermético.

¿Cómo debe actuar el escritor? Re creando y defendiendo sin tregua lo valores existenciales del hombre. Ilumi nando normas de vida, lo que es l mismo, de convivencia (lo que sirve par vivir sirve para convivir). Libertad, dig nidad, fraternidad, liberación de la mi seria económica..., estas cosas no so antiguallas, como se nos quisiera hace creer. Si no luchásemos por ellas, la vid sería una cosa bastante miserable. ¿Qu nada puede el escritor contra la reali dad bruta? Puede todo lo que puede l conciencia humana. El escritor tiene qu ser el portavoz de la esperanza colecti va y la conciencia del mal y de la in justicia que se le hace al hombre. ¿ quién será el que niegue el poder de l palabra que es conciencia y de la con ciencia que es palabra?

Volviendo al comienzo de nuestras reflexiones, nos preguntamos: ¿«Literatur comprometida»? Sí, sin vacilación: comprometida con el hombre entero, con s lucha cotidiana por la gracia y la redencion, con su servidumbre y su honor. Sabemos que el hombre auténtico es irreductible a categorías históricas, pero sabemos también que no puede exist sino en la Historia; la Literatura tien que actuar en el terreno histórico, si cortar las amarras con el hombre de todos los días, bajando, si el caso llega hasta el nivel de las barricadas. En est servidumbre, voluntariamente impuesta encontrará el escritor su verdadera libertad.

No podemos amar «la belleza pura inútil, exenta de congoja comunicable» amamos la belleza madre, paridora d vida y esperanza.

Con César Vallejo nos gusta gritar «Hacedores de imágenes, devolved la palabras a los hombres.»

F. F-S. B.

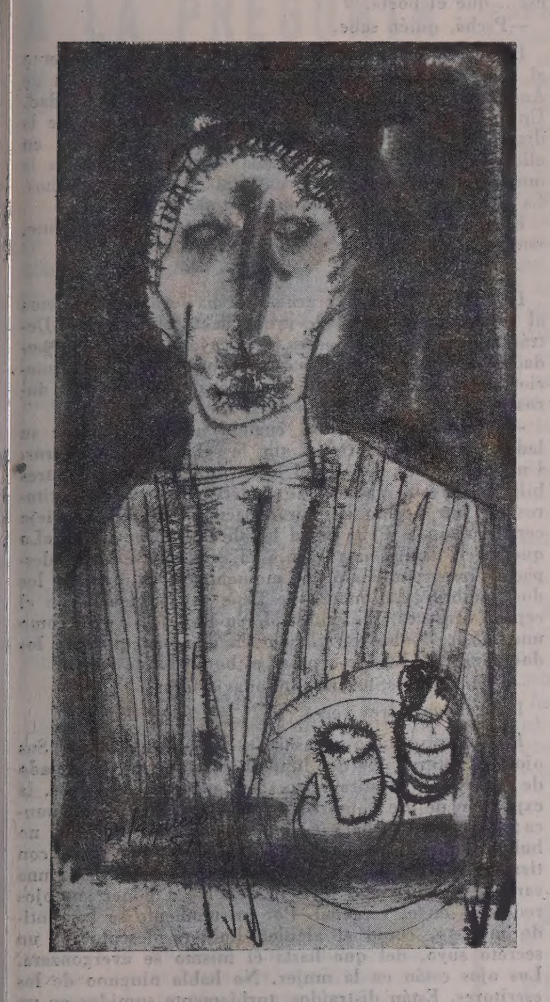
---

(1) Pocos libros habrán sido tan perniciosos para la moral colectiva de nuestra cultura com "La decadencia de Occidente". El intelectual pensó que nada podía hacer por mejorar la condición humana y se dedicó efectivamente a no hacer nada a ver pasar la Historia. Y es que no hay sin pensar que se es decadente para serlo de verdad El fatalismo psicológico decadentista ha traíd el presente estado de opresión histórica.

(2) Jdanov, Gran Inquisidor literario de la URSS, predicaba el sometimiento absoluto del escritor y el artista a las consignas dictadas por el Comité Central del Partido comunista.

CAFE CON HUMO

Cuento de Jesús López Pacheco



El humo y las voces forman un ambiente turbio, azulado. Por los ventanales entra una luz de día con lluvia, casi de plomo derretido, que cae sobre el suelo sucio de colillas y envolturas de azúcar.

—¡Chits!

La chaquetilla blanca del camarero avanza entre las mesas. Lleva el hombre la bandeja en un costado, caída, en cuyo fondo se reflejan instantáneamente cuerpos de hombres sentados, brazos, rostros hablando, una mano con un cigarrillo, en una sucesión de imágenes borrosas que se diluyen en el ojo de metal cansado de la bandeja.

«El cerdo ese, que siempre me llama con el «chits» ese y el gestito de la mano, como si fuera yo un perro o qué sé yo...»

—Dígame, señor.

Está inclinado ante una mesa, donde habla, sin hacerle caso, un hombre grueso.

—...una literatura... ¿cómo te diría yo?... una literatura más... humana... ¡Ah, oiga, una Coca-Cola, pero muy fresca...!

El escritor no le mira tampoco ahora; hace una pausa y deja la mano sobre la mesa, indolentemente, como si necesitara descansarla del continuo y repetido gesto con el que ha estado acompañando a las palabras. Allí queda, entre la taza vacía de café que está frente a su oyente, con el plato lleno de ceniza, el vaso de agua casi vacío también, y el paquete de cigarrillos. Es una mano larga y gordezuela al mismo tiempo. Tiene dos anillos de oro, en uno de los cuales brilla una piedra roja. Aún le dura un ligero temblor en las puntas de los dedos.

El camarero se ha alejado, recordando la masa rosada y grande que cayó despacio sobre la mesa cuando le pidió la Coca-Cola, y, sobre todo, el brillo de aquella piedra roja. «Lo menos vale eso... Una Coca-Cola fresca... ¡qué tontería!; todas las despachamos frescas... Lo menos, lo menos...»

Vicente Martínez es camarero desde los dieciocho años, poco después de dejar los estudios. Su madre era viuda y no pudo seguir pagándoselos: vendía tabaco en las esquinas, lotería, entradas para los cines con colas..., y se ayudaba con una pensión por su marido, que había sido cobrador y luego inspector de tranvías. Vicente Martínez fué con ella hasta el cementerio el mismo año en que le despidieron de un café convertido en cafetería, con muchachas de uniforme y gorrito marinero. Ahora —después de muchas cosas, que va consiguiendo olvidar con la novela «de tiros» diaria que se lee en el metro, en los ratos descargados de servicio y en su casa por la noche, que a veces no se duerme hasta la una o las dos entusiasmado con las aventuras— Vicente Martínez es camarero de un café frecuentado casi sólo por escritores. Sólo tiene un defecto como camarero: no le gusta que le llamen con el clásico «chits» y tampoco mucho dando palmas. Realmente, no le gusta que le llamen. Cuando libra, nunca el mismo día de semana, suele comprarse una novela e ir a otro café, donde llama a los camareros dando palmas y haciendo «chits»; tiene un traje nuevo, que se pone sólo estos días. Le gustaban mucho las matemáticas cuando estudiaba, cuya afición le ha valido para no equivocarse en las cuentas. Hubiera querido ser «como Einstein». «¿Quién sabe lo que puede llegar a ser un hombre?», suele decir cuando lo cuenta, y le toman a broma. Ahora le gusta el fútbol, pero casi no va a él, porque no gana para ello. Hace «quinielas», lee el periódico deportivo diariamente y discute los primeros días de la semana el partido del domingo con los otros camareros, con Pepe, el limpiabotas, con el botones. A veces las discusiones se hacen broncas y no se hablan en unos días. Tiene una novia, que sólo quiere casarse, y apenas se entiende con ella, porque él lo que quiere es otra cosa.

—...Es que no sé qué pasa; realmente, parece como si se hubieran agotado los temas; tú piensa un momento, a ver si encuentras algo sobre lo que no se haya escrito...

El grueso escritor tiene otra vez la mano por el aire, moviéndola con trabajo y rapidez, como si quisiera palpar el humo y la luz de la tarde. Su compañero, desde enfrente, le mira sin interés, con ese cansancio que sólo se da en los cafés, después de la comida. Es un hombre joven también, menos grueso, pero no delgado, con lazo de pajarita. Diametralmente opuestos, con la mesa redonda en medio, se miran de vez en cuando, hablan mucho, sin interrumpirse salvo con monosílabos o gestos de cabeza, siempre envueltos en humo y en las conversaciones de las mesas vecinas, que llegan hasta ellas convertidas en un rumor macizo, del que sólo, alguna vez, destacan palabras.

—Sí —dice el de la pajarita.

—Claro, después de Cervantes, de Goethe, de Dostoiewsky, de... de qué sé yo... Todo está escrito. En el caso de la pintura se puede decir que es Picasso el que la ha matado a fuerza de agotar todas sus posibilidades temáticas y, sobre todo, formales y técnicas. En la literatura no es un nombre sólo, son muchos, pero ocurre igual.

Se mira la punta de los zapatos. Están sucias: en la calle todavía hay barro de la última lluvia. Levanta la mirada y la hace recorrer el mostrador y parte del salón. El limpiabotas no está allí, como otros días. Piensa que estará atendiendo a algún cliente y se rasca un instante la nuca con la mano que tiene los dos anillos. Ha visto venir al camarero al que pidió la Coca-Cola.

La botella marrón, oscura, está en el centro de la mesa, junto al vaso de cristal transparente. El camarero ha estado inclinado hacia la mesa mientras ejecutaba los movimientos, rápidos y exactos, necesarios para servir, y ahora se vuelve en silencio hacia el mostrador.

—Oiga —la mano del escritor grueso se ha levantado, con un dedo destacado, para llamar al camarero, que se iba ya—. Llame al limpiabotas, haga el favor.

—Sí, señor, en seguida.

El camarero se aleja por un pasillo estrecho, formado por respaldos de sillas, casi unidos, y llega ante una mesa. Allí se inclina, vuelve la cabeza hacia la mesa de donde ha venido, señalando al mismo tiempo con el dedo, y entonces surge de entre los respaldos la cabeza del limpiabotas, que mira en la dirección indicada por el camarero.

—No es posible; el escritor debe preocuparse, ante todo, por la forma; los temas son pocos, hay que darles nuevo vigor...

Viene Pepe, el limpiabotas, y se agacha sin decir nada, detrás de su banqueta negra, mugrienta de betún. Abre sus tapas laterales y, de un lado, junto con la bayeta, la caja de grasa y el cepillo de madera curvada, saca una novela policíaca y se la guarda en el bolsillo de la chaquetilla negra, en una de cuyas solapas lleva una chapa niquelada que pone «Limpiabotas»; en el café, los camareros le llaman «El Sheriff», por la forma estrellada de esta chapa. A él no le molesta el apodo, casi le gusta.

—Francamente, no sé de qué escribir —dice el escritor grueso, alargando el pie y dejándolo en el aire quieto, sin mirar al limpiabotas, como si él, en vez de ser este grueso escritor, fuera una dama orgullosa y el pie, en vez de serlo, fuera la mano, ofrecida a alguien inferior, no digno de este don—. Me levanto a mediodía casi, incluso más tarde. Como y luego vengo aquí. Charlamos y charlamos, voy al cine, a alguna conferencia, pero cada día a menos; chico, no sé lo que me pasa; o al teatro, o a lo que sea, porque no tengo interés por nada; de verdad, es que no le saco gusto a nada... No sé cómo se me pasan las tardes y me encuentro en casa, después de haber cenado fuera generalmente, cansado de esta vida de relación —los recitales, los lunch, las revistas orales, las entrevistas en cafés, las visitas imprescindibles...—, y entonces pienso en escribir. Francamente, me siento cansado y prefiero dormir o leer un poco.

«No sé de qué escribir... ¡Qué gracia!», piensa el limpiabotas. «Si tú supieras... ¡menuda novela tengo yo en casa!» Piensa en su mujer, que estará en su esquina, detrás del puesto con caramelos, con pipas, con tabaco; piensa en su hijo, de catorce años: «Ya estará voceando periódicos como un negro.»

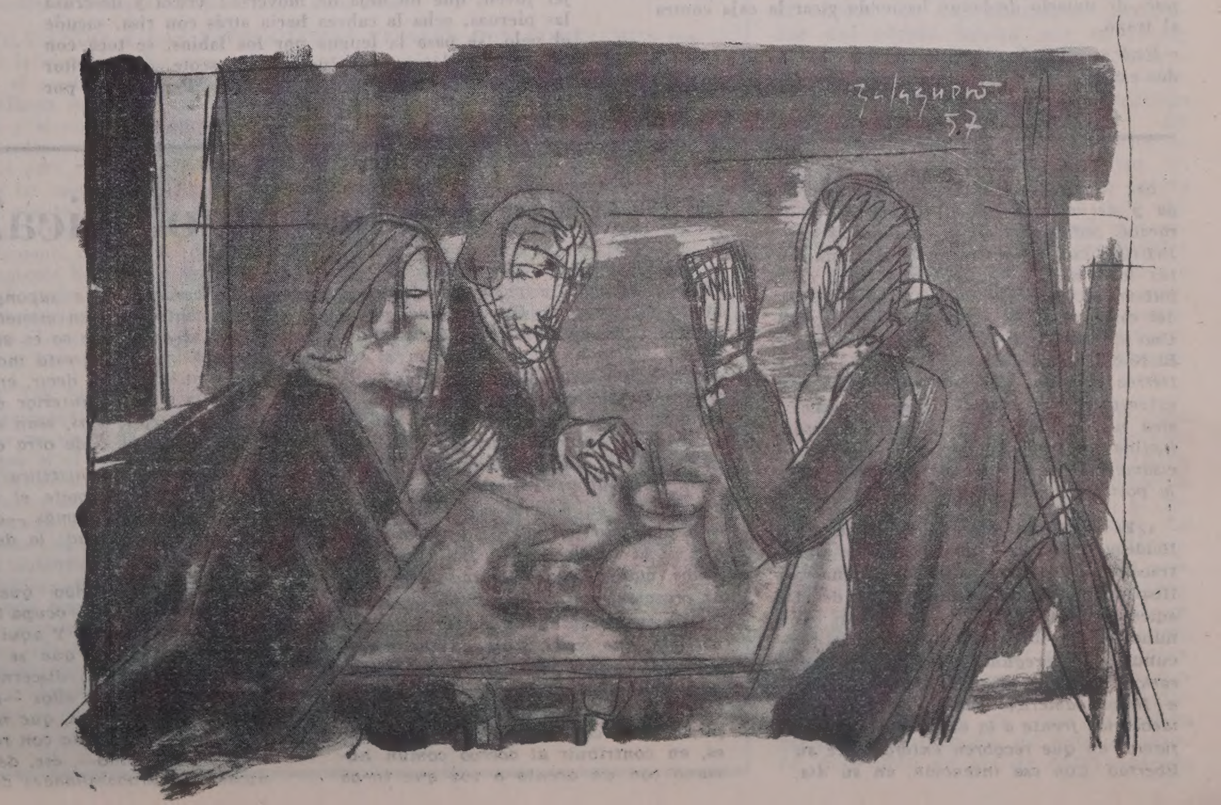
—A mí me pasa igual. De casa al Ministerio y del Ministerio a casa. Por la tarde, al café... Lo mismo que tú. Es aburrido todo. Además, ¿para qué escribir? ¿Quién nos leería? Cualquier «serial», cualquier novela rosa o de tiros interesa más a la gente que una obra literaria... No hay público, no se sabe para quién se escribe...

Pepe ha cogido el pie del escritor y se lo ha llevado hasta el soporte de madera, ajustando el tacón en el rebaje con hábiles movimientos. Pero el escritor no le mira; tiene ahora la mirada en la cabeza de un hombre que está en otra mesa.

—Oye, ¿sabes quién está ahí? El del premio «Cervantes». Creo que se lo han dado porque le debía dinero el editor...

—Lo de siempre —dice el escritor de la pajarita. Y en el fondo los dos lamentan que no les deba dinero algún editor.

Empieza entonces la furia del cepillo, que restalla al cambiar de mano contra la palma de la nueva como un latigazo, casi como un disparo, Pepe sonríe a la vez, con los músculos de la cara en tensión para no distraerse del movimiento de las manos, rápido, casi vertiginoso. Recuerda al botones, que siempre que pasa a su lado le da un ligero golpe en el hombro, le sonríe y le pregunta: «¿Qué hay, «Sheriff»?»; él suele contestarle: «Ya ves, disparando», al tiempo que hace restallar dos o tres veces seguidas el cepillo. El chico se va contento, riendo o gritando el nombre de algún cliente





entre las mesas. Diálogos parecidos, siempre breves, los sostiene también con los camareros, con la mujer de los teléfonos, con el cerillero, un viejo con una cicatriz enorme en el cuello y un estuche lleno de paquetes de tabaco, cajas de cerillas y puros, del que sobresale, como un periscopio diminuto, el tubo torcido del frasco de la gasolina para mecheros; pero son siempre en voz baja, cuidando de que no los oigan los clientes, poco dispuestos ya a preocuparse de lo que hablan estos personajes secundarios del café. A veces casi parece que se molestan con su presencia, con sus palabras, las imprescindibles para servirles el café o la cerveza, para saber qué clase de tabaco desean, para decirles que ya está limpio el zapato del pie derecho con un leve golpe de la mano sobre el cuero... Ellos se sienten siempre inoportunos, temen interrumpir aquellas trascendentales conversaciones de las que apenas oyen algunas frases, que generalmente no les interesan o no entienden. El que no les miren casi nunca, el que sigan hablando entre sí casi sin interrumpirse al darles, secamente, la orden que esperan, es algo que les hace creerse inferiores o despreciados. Vicente, sobre todo, cuando estas cosas ocurren, se separa de las mesas refunfuñando mentalmente y luego, ya junto al mostrador entre sus compañeros, en voz alta. Pero los escritores del café siguen hablando de sus complicados asuntos, no dejan ni un momento de quejarse de algo o de todo, siempre produciendo humo con sus cigarrillos.

—¿Sabes cuándo lo paso bien? —dice el escritor grueso—. En el verano, chico. Me voy a Granada, al cortijo, y aquello sí que es vida: el aire, el sol, los campesinos, las muchachas trabajando en el campo... Si vieras cómo les envidio: ellos sí que son felices y no nosotros, siempre entre humo y gente y autobuses y tranvías...

—Pero te vienes todos los años, ¡eh! —ríe el otro.

—¡Qué remedio! —dice—. No creas que a veces no he pensado quedarme allí y ser yo mismo mi administrador; pero, chico, aunque lo he intentado, no es para mí, ¿sabes? ¡Te surgen unos líos con los campesinos...! Vienen todos los días a ti como a un juez o qué sé yo, casi como a un dios, a protestarte de otro, a ofrecerte una cesta con frutas, a pedirte que les des dinero para un hijo que tiene no sé qué enfermedad... No es para nosotros eso, créeme. Un intelectual no puede estar metido en un agujero semejante, entre miseria y gente que no sabe leer... Es muy triste que algunos se mueran de hambre, que tengan enfermedades, pero, chico... yo prefiero no saberlo, vivir en Madrid, que me administre otro, que me vigilen las labores y las cosechas, y cobrar en un Banco de Madrid. Y no es egoísmo; un intelectual también tiene su misión y, lógicamente, no puede estar siempre rodeado de esta gente...

Pepe dispara tres veces seguidas. No ha podido resistir la tentación de mirar al escritor grueso, que ahora se está limpiando el cuello, colorado y grasiento. Desde abajo parece más grueso todavía. Pepe se fija en los colores de su mejilla y decide no frotar más con el cepillo. «Para quien es... Ya tiene bastante.» Coloca bien los cartoncitos que ha metido para proteger los calcetines y empieza rápidamente a restregar los dos dedos que ha envuelto en un trapo contra el dedo, después de untarlo de betún haciendo girar la caja contra el trapo.

Está arrodillado entre las mesas, con los pies doblados extrañamente hacia fuera, la chaqueta y el pantalón negros, y un mechón de pelo oscilando al ritmo de las manos sobre la frente. La colilla que tiene entre los labios es casi toda papel medio quemado, hueco y redondo, como si contuviera tabaco todavía.

—Señor Blanco Rodríguez... Señor Blanco Rodríguez..

Ha entrado la mujer encargada del teléfono y está gritando junto a las mesas más cercanas a la puerta que comunica con los servicios y las cabinas telefónicas. Algunas cabezas se levantan, la miran un momento y vuelven a su postura inicial, al puesto inmóvil en medio de aquella densidad de humo y conversaciones iluminadas ahora por un sol largo y débil. Sólo han logrado remover levemente el humo, las vetas azules del ambiente, que se agitan, revueltas, como un veneno bello, como una medusa de aire, más sutil que la del mar.

—¡Señor Blanco Rodríguez!

El escritor grueso se levanta sin quitar el pie de la banqueta.

—Debe ser Martín, que querrá saber si vamos al estreno...

Pepe, arrodillado, se ha incorporado un poco, dejándole libre el pie y sitio para salir. Blanco pasa sobre él y se aleja entre las mesas dificultosamente.

Queda solo el escritor de la pajarita, sin fumar ahora, pensativo, con media cara iluminada por el sol de la tarde. Pepe aprovecha el descanso y enciende su complicada colilla con un encendedor de mecha amarilla, al que le hace girar la rueda con la palma de la mano. La llama acentúa los brillos de los dedos grasientos, amarillos y rojizos, chatos y orlados con un borde negro en las uñas. Cae el papel sin tabaco al arder, mientras aspira sacando los labios para alejar la cara de la llama, con un ojo guiñado, toda la cabeza inclinada. El humo de las primeras bocanadas envuelve su cara y sus manos, y se eleva en seguida, pasando ante la cara inmóvil del escritor y yendo a confundirse con el humo que llena todo el café.

Continuamente entran y salen clientes. Algunos se detienen un momento en la puerta, miran levantando un poco la cabeza y, muy pocos, vuelven a irse; otros, la mayoría, descubren a alguien, le saludan con la mano y la sonrisa brusca, y avanzan hacia él, contestando con otras a las sonrisas que le dirigen desde las mesas junto a las que pasa. Son sonrisas instantáneas, que surgen en caras hastiadas de un modo mecánico, casi muecas sin alegría ya, sin significado, como la que acaba de poner en su rostro el escritor de la pajarita, interrumpiendo un momento su contemplación del trozo de calle que se ve por el ventanal de enfrente: un lejano puesto de periódicos, la acera, la calzada, otra acera y árboles en primer término, a los que algunos obreros del Ayuntamiento podan con hachas las ramas secas, subidos en escaleras de mano.

Pepe fuma. Con el sol parece más denso el ambiente. El ruido turbio de las voces se ha hecho monótono, casi rítmico. En todas las mesas hay hombres y mujeres que se miran aburridos, algunos bostezan, otros hablan aún sin ganas, vencidos por el ambiente y por la digestión. La tarde ha avanzado hasta parecer una luz quieta y maciza. El café es un remanso, más bien un charco del tiempo, donde los cerebros se embotan con sus propias emanaciones, palabras débiles, gestos estudiados o vulgares, temas sabidos desde el primer día de tertulia. Sobre todas las cabezas se mueve, despacio, más azul ahora, el humo indolente.

El escritor de la pajarita tiene la mirada ahora puesta más acá, en la mesa que hay cerca del mostrador, casi en el ventanal, donde toman café un poeta conocido y una mujer con escote. El botones le interrumpe la mirada mientras le entrega a un hombre el periódico que le ha ido a buscar. Luego es el camarero. El escritor de la pajarita inclina la cabeza y chasquea levemente la lengua. Pepe le está observando, sin que lo note, y ahora vuelve la cabeza para mirar en la misma dirección que él. «Ah, vaya.» Ha visto a la mujer del escote de perfil: el sol ilumina el interior de la blusa calada, recortando la silueta de sus pechos. Es una mujer joven, que no deja de moverse: cruza y descruza las piernas, echa la cabeza hacia atrás con risa, sacude el pelo, se pasa la lengua por los labios, se toca con la palma de la mano el cuello y el escote... El escritor de la pajarita tiene los ojos redondos. Pepe se ríe por lo bajo. «Está buena.» Pero él no la mira ya, él tira la colilla y se ríe. El escritor sigue mirando envuelto en el humo de la última bocanada de Pepe. Sobre la mesa de la mujer está el bolso, con un broche brillante que deslumbra.

—Caramba, caramba, carambita... —Es Blanco, que acaba de regresar—. Déjame a tu lado, chico. No me fijé cuando vino.

—Yo tampoco —dice su compañero—. ¿Tú crees que ese... que el poeta...?

—Psché, quién sabe.

Blanco ha cambiado la silla y la ha puesto de frente al ventanal. Han olvidado la literatura, las tierras de Andalucía, sus importantes ocupaciones en la ciudad. Una ola, más turbia que el humo y los vapores de la digestión, ha inundado sus cerebros y, anegados en ella, piensan ahora en una sola cosa y miran hacia la mujer con un peso en la frente, abatidos, insatisfechos. La ola se les va extendiendo por todo el cuerpo.

El limpiabotas traslada la banqueta y, suavemente, vuelve a colocar el pie sobre el soporte.

—¡Chits, chits!

La mano del escritor grueso se ha levantado y llama al cerillero, sin dejar de mirar hacia el ventanal. Detrás del cristal, en la acera, van cayendo las ramas podadas con un ruido apenas perceptible desde el interior del café. Del bolsillo de la chaqueta saca tres duros y los deja en el borde de la mesa.

—«Chesterfield» —dice, cuando nota que está a su lado el viejo cerillero, al que le señala los tres duros. Un instante después, en el lugar donde estaban los tres billetes, hay un paquete de cigarrillos. Los dos escritores no han dejado de mirar hacia la mujer. El viejo cerillero toca a Pepe en el hombro: «¿Qué hay?» «Lo que usted diga, señor Juan.» El cerillero se aleja, despacio, interrumpiendo un momento la mirada de los dos hombres. Las manos de Pepe van y vienen con el cepillo otra vez, y el ruido de su trabajo se oye, como una música, sobre el silencio en que han quedado los dos hombres. Vuelve a pasar el botones.

—¿Qué hay, «Sheriff»? ¿Todavía aquí?

Pepe dispara tres veces.

El escritor grueso se asusta y mira hacia abajo. Sus ojos encuentran los del limpiabotas, que no ha dejado de trabajar y le mira serio. No le gustan esos ojos, la expresión de ese hombre al que apenas ha mirado nunca; de pronto le ha parecido ver en ellos algo que no hubiera sospechado antes. Es una cara seria, sucia, con tiznones de betún y los labios agrietados. Pero es una cara de hombre que le mira. Vuelve a poner sus ojos redondos en el ventanal. Por un momento se ha sentido molesto, como si alguien hubiera descubierto un secreto suyo, del que hasta él mismo se avergonzara. Los ojos están en la mujer. No habla ninguno de los escritores. Están distraídos, turbiamente sumidos en un estado de abulia, del que tienen la culpa la digestión, el sol, el humo del café y el escote de la mujer.

Entonces se oye un grito. Todas las caras se vuelven hacia el ventanal. Los camareros se han acercado a la mesa de la mujer y el poeta. Casi a la vez se han oído otros gritos en el café, donde abundan las escritoras, las poetisas, las artistas de teatro y las mujeres con escote que se mueven mucho al hablar, mirando a los hombres de las mesas cercanas. Se ha removido el veneno, la medusa de humo, y en todas las caras ha aparecido el miedo por un instante. Una gran rama seca, oscura, ha caído, al ser podada, contra el ventanal, quedando apoyada en él como un enorme pulpo, como si ellos estuvieran en un submarino o el pulpo viviera encerrado en una vitrina, en la misma vitrina de los obreros que la han cortado y de la gente que pasa por las aceras. Avanzan dos obreros del Ayuntamiento hacia el ventanal. Uno de ellos lleva un hacha. Vienen riéndose, disimulando poco su risa. El brillo del hacha, ahora sobre el hombro del obrero, se acentúa al sol y lanza un disparo de luz hacia el interior del café. Los obreros apartan la rama del ventanal y otra vez se ve el paisaje de invierno a punto de acabar, con su sol débil. Monótonamente pasan coches y gentes. La poda continúa. Se ve, en primer término, la escalera apoyada en un árbol y los pies de un obrero al final de ella; lleva botas de cuero grueso. Dentro del café sigue habiendo escritores y humo.

J. L. P.

"¿Dictadura ideológica?"

Las cartas del mejicano Emilio Uranga y del colombiano R. Gutiérrez Girardot, publicadas en el número 98 de INDICE, han tenido resonancia. Bastantes lectores nos escribieron a raíz de publicarse, y otras revistas y periódicos del exterior las glosaron o comentaron. Uno de ellos, el «Papel Literario», de El Nacional, de Caracas. *(El propio Gutiérrez Girardot nos remitió otra carta extensa, más «personal», que por excesiva no incluimos. Nos pareció injusto inclinar la polémica de un lado, y precisamente del que menos coincidía con la posición sostenida en INDICE.)*

«¿Es el pensamiento alemán —Husserl, Heidegger, Jaspers— un desierto de abstracciones? ¿Están saliendo España e Hispanoamérica del confinamiento de la «dictadura ideológica», y se buscan caminos hacia un «humanismo» más fecundo?», *se preguntaba el «Papel Literario». Creemos que, en efecto, España e Hispanoamérica ganan «autonomía» ideológica frente a la «dictadura» y confiamos en que recobren enteramente su libertad. Con esa intención, en su día, INDICE admitió, y puso de relieve, el punto de vista de Uranga, que en lo esencial —la actitud de espíritu— nos parece acertada. La información y documentación filosóficas estrictas que Gutiérrez Girardot pide, es admisible y defendible, pero menos saludable: supone estar ya dentro del acatamiento a la «dictadura»... Cuando se defiende con el ardor que Gutiérrez Girardot la filosofía alemana, y en general esta cultura, se está apresado por ellas en tal manera que ya la «libertad» es difícil. Nos referimos, claro, a una libertad ideológica, de creación, con sello y cuño propios... Y esto no por ninguna suerte de nacionalismo, que sería estúpido, sino por lo opuesto: porque sólo siendo fiel a uno mismo, alimentándose con la propia savia, es posible la independencia de espíritu, que consiste en ser el que se es, en contribuir al acervo común humano con un acento o voz que tenga algún carácter, que suponga un enriquecimiento y no un mimetismo. Cuando no se es el que se es sinceramente, dramáticamente, se está incurriendo en una simulación; es decir, en una pérdida de la libertad interior en favor del éxito o las canonjías, sean ellas intelectuales, políticas o de otra especie.*

El hombre que mixtifica su fibra espiritual íntima comete el delito peor: resta, roba a los demás —el prójimo— una pizca de verdad: la de ser auténtico.

Dice García-Luengo que «el saber —todos los saberes— ocupa lugar». Compartimos este juicio. Y aquí viene nuestra conclusión: el que se atiborra de saberes ajenos, sin discernirlos ni ser «libre» respecto de ellos —aunque esos saberes sean óptimos, que no es el caso de la cultura alemana con relación a un escritor castellano—, ése, decimos, tiene numerosas probabilidades de alterar su espíritu, quebrarlo en su unidad moral y desmentirlo; corre el peligro de hablar de falsete...

Nos parece oportuno glosar la frase citada del «Papel Literario», en el sentido que lo hacemos, añadiendo dos palabras sobre esta revista, que nuestros lectores conocen de anterior mención.

Se trata de cuatro hojas semanales, con color, nutridas de firmas solventes. Colaboran Alfonso Reyes, Américo Castro, Guillermo de Torre... En su relativa pequeñez de tamaño, este suplemento de El Nacional, de Caracas, *es un foco de información y creación literarias —publica, junto a ensayos, reseñas y crítica de libros, poemas y cuentos—, exponente de la inquietud intelectual de Hispanoamérica, con el añadido de nombres españoles notorios. Lo dirige Mariano Picón Salas, colaborador que ha sido de INDICE, ensayista fértil, de obra meritísima y ya extensa. En fecha próxima nos visitará. Le entrevistaremos, para que el lector conozca su versión directa del tema apuntado en esta nota, y de otros atañentes a nuestra común cultura.*

"NOCHE OSCURA DE LA INTELIGENCIA RACIONAL"

La Escuela de la Historia

RESPUESTA A LA PREGUNTA NUMERO SEIS

—¿Cuáles pueden ser los fenómenos de VALIDEZ GENERAL (por ejemplo, históricos), y, por último, lo único que creo no haber entendido en absoluto, el porqué de la sustitución de la TEORÍA DEL CONOCIMIENTO, por lo que usted llama TEORÍA DE LOS FENÓMENOS HISTÓRICOS DE VALIDEZ GENERAL?

Con esta pregunta llegamos al punto culminante de nuestra exposición. Es extraño el orden que consiguió nuestro comunicante, señor Valderrábano, en la graduación justa de las cuestiones. Cierto que también podía haberse comenzado por aquí; pero en tal caso, difícilmente nos hubiéramos librado de una mayor rigidez conceptual y expositiva.

Llamamos fenómenos de validez general a los que tienen lugar en torno a los contenidos y los métodos de las ciencias en sentido estricto, en forma de reconocimiento y aceptación de los mismos. Ya hemos dicho que el modelo, o cuando menos el ejemplo inicial de estas ciencias, son las llamadas, por su objeto, ciencias de la naturaleza. El hecho de que la Matemática, la Física, la Química, la Geología o la Biología sean substancialmente las mismas en cualquier país y lugar de la tierra, que se llegue a formulaciones uniformes en ellas, y que hayan conseguido el prestigio de lo científico, son manifestaciones de lo que llamamos fenómenos de validez general. El dominio de lo científico es un área de entendimiento común entre los hombres y de coincidencia, lo cual entra también en los caracteres de la validez general.

Esta expresión que deseamos emplear nosotros como estereotipada y de sentido muy preciso, la oponemos a la de validez universal y necesaria con la que Kant designaba el predicamento y ascendiente que distinguían a la Matemática y la Física. En los fenómenos de validez de los contenidos y los métodos científicos no se dan la universalidad, ni la manera de necesidad lógica o mental en los que se ha pensado tradicionalmente. Por ello hablamos de validez general, que es una calificación de mayor modestia, aunque quiere comprender la fuerza y amplitud del fenómeno en igual medida.

Preguntémonos ahora: ¿a qué se deben los fenómenos de validez general? Porque en el examen de esta pregunta hallaremos las razones de la necesidad de recusar la teoría tradicional del conocimiento, o por mejor decir, los planteamientos filosóficos de explicación de los fenómenos del conocer.

¿Cómo se gestan los fenómenos de validez general y se llega a ellos? Tradicionalmente se contesta diciendo que se gestan esos fenómenos y se llega a ellos por vía de adhesión mental y de convicción. Lo que se llamaba validez universal y necesaria en términos de Kant y lo que llamamos nosotros validez general, se entendía que era resultado de la veracidad de los saberes en torno a los que la validez se daba. Porque tales saberes eran verdaderos, se admitían y se reconocían por todos, en lo cual consistía la validez. Y en consonancia con esto se ha tenido por cierto, sin hacerse cuestión de ello, que la validez resultaba de los procesos personales de indagación de cada uno de los sujetos. Porque eran verdad los conocimientos de ciencia en sentido estricto, se imponían a los espíritus. La validez general procedía de la veracidad, que era el gran criterio de calificación del conocimiento o saber de algo.

Pero, observando atentamente la realidad, se ve que en manera alguna puede descansar la validez general en la veracidad de los saberes sobre los que versa. La validez general se da en torno al saber científico —de ciencia en sentido estricto—, y el saber científico no versa sobre la verdad en su acepción filosófica. Recuerde usted aquella anécdota de mi profesor de Matemáticas, para comprender el sentido de esto. Le preguntó un alumno si «aquello» era verdad o no, y él contestó: «¿Cómo que si es verdad? Esto sirve». Si el saber científico no versa sobre la verdad de las cosas, en el sentido filosófico de la palabra verdad, y es respecto de estos saberes respecto de los que tienen lugar los fenómenos de validez general, ¿cómo puede ser la veracidad el origen de los fenómenos de validez?

Quizá le resulte a usted confuso todo esto, a causa de que estamos inmersos en una mentalidad filosófica que se nos impone a través del léxico mismo. Porque estamos hablando de la verdad o la veracidad, y ello por sí sólo nos empuja hacia una metafísica: la que resulta de admitir que la verdad en cuanto locución es posible, o lo que es igual, que la realidad plena de algo cabe en la locución de ello y en las representaciones mentales que suscita. Por estar inmersos también en esta mentalidad los hombres de ciencia, suelen pensar que su tarea investigadora consiste en la búsqueda de la verdad y atribuyen también la validez que alcanzan sus hallazgos a la veracidad de los mismos. No obstante, le recordaré otra vez aquello de que «la renuncia a la metafísica es el precio que hay que pagar para ganar la seguridad del saber empírico». Renunciar a la metafísica es renunciar a la ambición de verdad sobre las cosas, en el sentido filosófico de la palabra verdad.

La verdad de algo, en sentido filosófico, cabe en su expresión lógica. Estas expresiones lógicas, en su forma más general, son, dentro de las ciencias, las teorías científicas. Y usted sabe que, por principio, las teorías científicas no se formulan como dogmas inamovibles, sino que se mantienen siempre en trance de contraste con la realidad y de eventual revisión, lo cual prueba que la ciencia no busca la verdad en sentido filosófico, que renuncia a la metafísica, por más que se siga hablando y pensando en que es la verdad el criterio y el objeto de toda investigación científica. El proceso de revisión sucesiva y constante de las teorías científicas es contradictorio respecto de la pretensión de la veracidad de ellas, porque la verdad de algo en sentido filosófico no varía y se conquista de una vez para siempre.

Tenemos por comprobado que es un simple prejuicio lo de que el fundamento y origen de los fenómenos de validez sea la veracidad. Tampoco es cierto que cuantos reconocen y admiten lo científico lo hagan después de un proceso de indagación. Pensar esto es un error de observación grave y de bulto, porque admitimos el valor de la matemática, de la física o de la biología, sin saber matemáticas, física o biología. Si fuera necesaria esa indagación para que tuvieran lugar los fenómenos de validez general, no serían posibles tales fenómenos.

En razón de todo esto, en la Escuela de la Historia nos hemos visto obligados a señalar que la validez general no consiste en la suma de actos individuales de adhesión mental y de convicción. Es propio de la validez general de un saber, que sea acatado y que sea utilizado. La utilización y el acatamiento sí que son compatibles con los diversos grados de pericia en ese saber, aun los más elementales, y con la famosa renuncia a la metafísica del saber científico. Entendida como manifestaciones de utilización y acatamiento, la validez general no tiene por qué fundarse o referirse a la verdad del saber sobre que versa. Un labriego que utiliza abonos, no tiene por qué saber química y probablemente no la sabe, al igual que el conductor de un automóvil no es un físico consumado por necesidad. Ambos, no obstante, tributan y contribuyen a la validez general de esas ciencias.

Y ahí tiene usted las razones que obligan, exigen reemplazar la teoría del conocimiento por la teoría de los fenómenos de validez general. La teoría del conocimiento gira en torno a la veracidad, y en los fenómenos de validez general hay cuestiones del saber o conocer que no pueden ser explicadas mediante la veracidad.

Advierta usted, que digo teoría del conocimiento y no teorías del conocimiento, como había que decir para referirse a las diversas soluciones filosóficas que se han dado a las cuestiones del caso. Y es que todas las teorías del conocimiento, en el sentido filosófico, tienen de común el referirse a la veracidad. Los hechos y problemas del conocer son considerados como exclusivamente individuales y resultado de «enfrentar» el sujeto con el objeto. La «aprehensión» inteligible del objeto hecha por el sujeto constituye la esencia del conocimiento, que puede ser verdadero o falso, según que se dé o no la consabida «adecuatio intelectus ad rem». En vano buscará usted versión alguna de los hechos y problemas colectivos del conocer. No existen para esa teoría del conocimiento. En ningún caso encontrará acogido el problema de «relación» entre las especies inteligibles y no ya el sujeto individual, sino la pluralidad de los sujetos cognoscentes. Y, sin embargo, esto precisamente es lo que se requiere para interpretar y explicar los fenómenos de validez general.

Claro es que el examen y explicación de las relaciones entre las especies inteligibles y los sujetos cognoscentes, supone dado y resuelto el problema del enfrentamiento del sujeto y el objeto de donde surge la «species». La legitimidad de este problema subsiste, pero en todo caso como parte del problema más general, y en tal forma, que se tenga en cuenta como factor de él y de sus soluciones la presencia moral de la comunidad de los sujetos. Por tener esto en cuenta hemos hallado, de nuestra parte, que las facultades individuales de representación mental y, por tanto, de entendimiento, dependen de las de comunicación

¿Posibilidad de producir la vida artificialmente?

EL CRITERIO DE ALGUNOS CATOLICOS

¿Se llegará a producir la vida artificialmente?

La Universidad Católica de Lyón, en un reciente número de sus «Cahiers», abordó, con gran liberalidad y sin ninguna cortapisa, este problema y otros, bajo el tema general de «Los orígenes de la vida en la tierra».

No se trata de una exposición exclusivamente científica, pues el asunto ha sido tratado, en esta edición de «Cahiers», desde el punto de vista filosófico, también, por hombres de las más diversas tendencias, como M. F. Nigon, que profesa el «materialismo dialéctico», y católicos militantes, incluso sacerdotes, como los Padres Quillet y Augier,

LO QUE REVISTE MAS INTERES EN ESTA EXPOSICION es, precisamente, el punto de vista de los científicos católicos. Así, el R. P. Carles, profesor del Instituto Católico de Tolosa, dice: «No vemos por qué la Iglesia podría recelar de este éxito (el éxito humano de «realizar la síntesis de lo viviente»), a menos de admitir, como hacían los griegos, que la vida es un coto cerrado, un territorio que Dios se reserva, más o menos arbitrariamente, para hacer patente una autoridad mal fundada. ¿No nos dicen los primeros capítulos de la Biblia que Dios puso a la naturaleza entera al servicio del hombre?»

El profesor de fisiología vegetal de La Sorbona, P. Chouard, es más explícito, y llega a plantear aspectos teológicos ante la hipótesis de que no sólo se llegara a producir la vida en el laboratorio, sino, incluso, un ser de configuración biológica humana. Y dice, entre otras cosas:

«VOLVIENDO A LAS ESTRUCTURAS VITALES QUE PODRIAMOS realizar, a la imagen de los seres vivos, y para llegar al límite más extremo, pienso que si el modelo fuese un germen humano fecundado, el ser artificial podría desarrollarse como un hombre y tener todas sus propiedades, incluso la conciencia y el espíritu, y lo que llamamos un alma. Al pensar de este modo no creo atentar contra la doctrina de la Iglesia en lo que concierne al acto creador de Dios para cada alma humana. Me parece que ninguna enseñanza dogmática precisa las modalidades de tal acto creador. Sé únicamente que la Iglesia nos enseña que todo embrión humano, por el solo hecho de existir, está dotado de un alma. Que el embrión humano procede de dos células, cada una de ellas perfectamente desprovista de alma; que se unan como consecuencia de un acto estrictamente humano, o que sea el efecto de un arreglo más laborioso e igualmente humano de macrocélulas apropiadas, si este embrión tiene, fisiológica y morfológicamente, los caracteres de un embrión humano, tendrá necesariamente un alma. La «creación» de un alma no es absolutamente un fenómeno experimental y la experiencia no puede infirmarla ni probarla.

»DE UN MODO GENERAL, ME CONDUZCO EN EL CAMPO DE MIS investigaciones experimentales con un espíritu crítico estrictamente racionalista. Esto no me quita nada de mi fe en un Dios creador y en Cristo redentor, etc. Creo que si el mundo es la obra de un espíritu trascendente, no puede haber contradicción entre el análisis experimental de su obra (corrientemente llamada «ciencia») y el conocimiento intuitivo o revelado concerniente al creador mismo y a nuestras relaciones morales con él (la fe). Acometo todas las investigaciones científicas con la libertad más completa, con la idea de que en ningún caso la ciencia auténtica, limitada a su objeto —lo «repetible» experimental—, y una fe auténtica, afectada a su objeto (Dios), pueden contradecirse. Sólo puede suceder que nuevas adquisiciones de la ciencia conduzcan a revisar, no la fe misma, sino expresiones sobrepasadas de la fe, en las que, conscientemente o no, han sido introducidos elementos transitorios de la concepción que se tenía del mundo en una época determinada... Tales revisiones de estas «gangas» de la fe son evidentemente penosas para muchas personas. Es muy humano el asociar la fe con el contexto que nos ha sido dado, por precario que sea tal contexto.»

entre los sujetos, y crecen con éstas, que es lo que explica las resistencias con las que tropieza una innovación científica y su progresiva desaparición; a medida que aumenta el número de quienes la conocen y, por lo mismo, las posibilidades de comunicación acerca de ella. He ahí una relación simple y fundamental de la mayor importancia, a nuestro juicio.

En resumen: que los fenómenos de validez general por ningún lado caben *en los términos del pensamiento filosófico sobre los fenómenos del conocer. Por consiguiente, han reclamado una teoría propia. Esta es siempre la razón para reemplazar una teoría científica por otra, la de insuficiencia de la reemplazada. Se exige de las teorías científicas que sirvan sin excepción para explicar todos los fenómenos a que se refieren, y basta con que la investigación, de algún modo, lleve al descubrimiento de un «hecho n u e v o» inconciliable con la teoría, para que ésta quede invalidada. Aquí hay, además, una razón superior para que, en el dominio de las ciencias humanas en sentido estricto, sustituyamos la expresión teoría del conocimiento, tal como la hemos recibido a través de la filosofía, por la de teoría de los fenómenos de validez general; y es la de que la palabra misma teoría tiene distinta significación en lo filosófico que en lo científico. La expresión teoría del conocimiento está cargada de un lastre filosófico que desorienta y confunde r e s p e c t o de nuestro designio.*

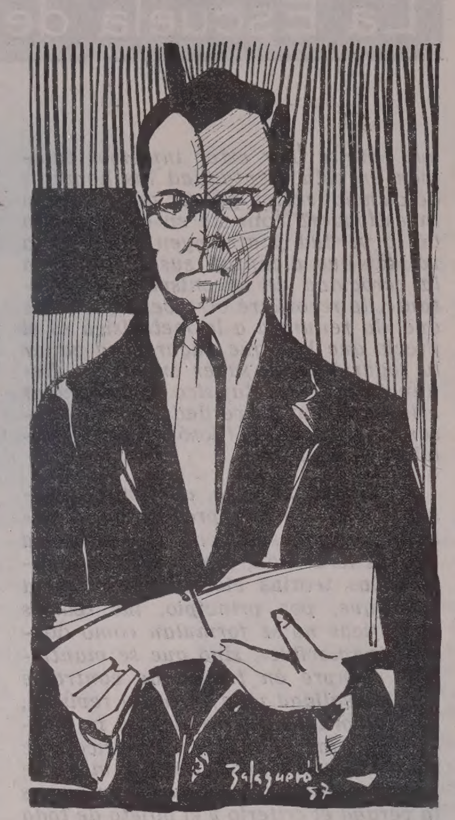
Esperamos que quede claro para el lector en qué consisten los fenómenos históricos de validez general. *Por ellos «convenimos», «coincidimos» la generalidad de los hombres en la* estimación *y practicamos las formas de utilización del saber científico, contribuyendo directa o indirectamente a su sostenimiento y creciente desarrollo. Comprenden —esos fenómenos de validez general— más que cuestiones del conocer, p e r o cuanto encierran descansa y se apoya sobre* fenómenos de conocimiento, *que no son compatibles con las viejas concepciones del pensamiento filosófico.*

La teoría de los fenómenos históricos de validez general explica a éstos como fundados en la fertilidad o utilidad del saber científico. La utilidad, de un grado u otro y de una u otra clase, es inseparable del saber científico. Sin perjuicio del altruismo personal de los investigadores y, en general, de los hombres de ciencia, el quehacer científico se circunscribe a aquello que afecta de algún modo a la línea de los intereses generales *humanos. Esa utilidad, y no especie alguna de forzosidad lógica, es la que moviliza a los hombres en el reconocimiento, apoyo y servicio multiforme a que se reducen los fenómenos de validez general. La teoría de estos fenómenos interpreta la veracidad como una sensación o sentimiento* interior, *hurtándose a las implicaciones metafísicas, y encuentra que esa sensación aumenta con la intensidad del grado de validez de su saber determinado, para quienes carecen de la suficiente autodisciplina mental. Se llega así a una posición* opuesta *a la tradicional,* haciendo depender la sensación de veracidad del grado de validez, *y no a la inversa.*

● *Por falta de espacio, dejamos que el lector aprecie por su cuenta las consecuencias de este giro y transformación de los esquemas mentales básicos. Todo cuanto sabemos en términos de «seguridad» simplemente humana, lo sabemos científicamente; y la teoría de los fenómenos de validez general nos deja ver la falta de* significación ontológica *y el mero carácter* instrumental *y artificioso de ese saber, cuya utilidad y eficacia, no obstante, son mayores cada día. La teoría de los fenómenos históricos de validez general no permite ilusión alguna sobre el valor «nutritivo» del saber científico para las apetencias espirituales de mayor profundidad. Extiende y endurece el páramo de nuestro horizonte simplemente humano y, a manera de ascesis o* noche oscura de la inteligencia racional, *al conocerse a sí misma, aviva, enriquece y «razona» la sensibilidad religiosa.*

T. Nieto Funcia

NOTAS SOBRE UNA TRAYECTORIA



Julián Marías y la "razón vital"

Por Julián Izquierdo

Acabo de leer algunos de los libros de Julián Marías. No me propongo hacer aquí un estudio completo de su obra, ante todo, porque el autor se encuentra actualmente en la plenitud de su desarrollo intelectual.

Julián Marías es ensayista y publicista de filosofía. Es, cronológicamente, uno de los últimos discípulos de José Ortega y Gasset, que cuenta entre sus discípulos a Zubiri, Gaos, Xirau, Vela y Marías. El magisterio de Ortega se revela en Marías de una manera decisiva y, sin duda, absorbente. La personalidad del maestro se ha impuesto plenamente al discípulo, hasta el extremo de que Julián Marías ve el mundo desde el punto de vista de Ortega. Hoy Marías es hombre al día en cuestiones filosóficas, y tiene vocación manifiesta para el pensamiento. Pero aunque analiza con finura algunos aspectos de los problemas que estudia, no tiene ese golpe de vista, esa capacidad para ahondar en la realidad que caracteriza a las mentes filosóficas originales y profundas.

HE LEIDO AHORA ESTOS LIBROS SUYOS: «Introducción a la filosofía» y «Biografía de la filosofía», con considerable interés; «Filosofía española actual y existencialismo en España», sin una fuerte curiosidad, pero tampoco sin trabajo, y «Aquí y ahora», con escaso interés, por tratarse de un libro liviano, integrado por ensayos de poco calado, si se exceptúa el que dedica a Antonio Machado, sin duda, interesante. Hace años leí su «Historia de la filosofía» y su «Miguel de Unamuno». Los dos ensayos sobre Ortega en «Filosofía española actual...», se limitan a exponer lo esencial de la filosofía de su maestro, con soltura y claridad, pero sin intentar sistematizar su metafísica, porque, como Marías afirma, Ortega no ha dado su sistema en su obra publicada, sino que se contiene en su obra inédita. En ambos ensayos expone Marías al Ortega conocido, con una fidelidad que no resulta muy viva, porque no se desvía un ápice del pensamiento escrito de su maestro. Sólo hay algo personal del discípulo cuando escribe sobre el comienzo de la labor de Ortega en el libro y en la cátedra, cuando juzga su visión política, su magisterio y las traducciones publicadas por la «Revista de Occidente». Todo ello tratado brevemente. Pero hay una omisión fundamental en los dos citados ensayos: el no insinuar siquiera cuál pudiera ser la prefilosofía de Ortega o, en otros términos, «las necesidades preteoréticas y ateoréticas, es decir, vitales», que han movido a Ortega a producir su obra de pensamiento. En cambio, dice Marías en ese libro que Ortega ha hecho su filosofía en vista de las circunstancias y por eso ha dado sólo la porción de metafísica que el lector español podía realmente absorber. Lo cual me obliga a preguntar: ¿Es que la circunstancia de Ortega no era también Alemania? Todos saben que Ortega se formó en Alemania y que ha conocido bien en todo momento el pensamiento filosófico alemán, exceptuando a Dilthey, a quien ha conocido tarde, según él mismo confiesa. Y al escribir Ortega sobre filosofía, aunque pensase, ante todo, en el lector español —lo cual es indudable— no podía olvidar que los pensadores alemanes eran los que mejor podían comprenderle y juzgarle.

QUE ORTEGA NOS HAYA DADO SU metafísica en pequeñas dosis, según la capacidad intelectual de sus lectores españoles, es un ingenuo error. Tanto en los primeros ensayos de «Personas, obras, cosas...» como en las «Meditaciones del Quijote» y en «El Espectador» (tomos 1, 2 y 3), Ortega se complace acusadamente en la forma literaria con que expone su pensamiento, tanto como en el pensamiento mismo. Véase el capítulo «Arroyos y oropéndolas», en las «Meditaciones del Quijote». No escribe así para que el lector digiera mejor su núcleo filosófico, sino porque tanto como meditador es literato. Ortega daba al lector su pensamiento como su mente lo obtenía, y lo expresaba con su estilo. Cuando su mente alcanza mayor rigor y madurez en el enfoque de los problemas filosóficos, la expresión se pliega mucho mejor al curso del razonamiento, sin distracciones literarias en el camino de su meditación. Es la mayor experiencia la que hace a Ortega centrarse más en el tratamiento de las cuestiones de filosofía, sin excluir el prólogo sobre la caza, en el cual la belleza literaria es el más eficaz instrumento para la expresión de las ideas.

Acaso lo más estimable de Marías, en el mencionado libro, sea su comentario a ese prólogo.

La «BIOGRAFIA DE LA FILOSOFIA», AUNQUE formada por trabajos sueltos, no carece de cierta unidad, que responde al propósito de relacionar algunas filosofías con la situación histórica de que emergen: Platón, Aristóteles, la filosofía estoica, la escolástica, la filosofía moderna y la de la vida. Lo cual implica estudiar las referidas filosofías con el método que Ortega llama de la *razón vital*. Los ensayos sobre tales filosofías, aparte su soltura y su estimable información, apuntan agudamente la génesis vital o histórica de cada una de ellas, singularmente cuando trata sobre la necesidad de la filosofía platónica, sobre la seguridad como tema de la política y en torno a la escolástica.

En el ensayo sobre la filosofía escolástica, afirma Marías que la tarea primera que se ofrece hoy a la mente cristiana en cuanto tal es la absorción del pasado filosófico íntegro en una perspectiva única. Ante lo cual, tengo que preguntar: ¿no es indudable que en la doctrina orteguiana no cabe una perspectiva única? Afirma Ortega, en «El tema de nuestro tiempo», que «todo conocimiento lo es desde un punto de vista determinado. La *species aeternitatis*, de Spinoza, el punto de vista ubicuo, absoluto, no existe propiamente: es un punto de vista ficticio y abstracto». Luego, o Marías ha expresado mal su pensamiento, o si lo ha expresado bien, al pretender la absorción del pasado filosófico en una perspectiva «única», ha cometido no sólo una inconsecuencia con la doctrina de la razón vital que él profesa, sino mucho más: postular algo ficticio y abstracto. Si lo que quiere decir Marías es absorber el pasado filosófico en la perspectiva de un cristiano actual, tendríamos el punto de vista de Maritain, el de Marcel, el de Mounier, el de Zubiri y el de otros muchos cristianos. Pero resulta que en todo auténtico pensador actual ya resuena todo el pasado filosófico.

A MI JUICIO, LO MAS LOGRADO DE Julián Marías, hasta la fecha, es su «Introducción a la filosofía», que significa un estimable esfuerzo intelectual, por la precisión en sus análisis y la preparación filosófica que supone. Pero encuentro en esa obra ciertas insuficiencias: que en ella Marías anhela más la obtención de soluciones que el enfoque de los problemas filosóficos mismos. Salvo alguna excepción, no plantea el autor en esa obra los problemas filosóficos con la plenitud, el rigor y la hondura que ellos exigen, sino que casi siempre los apunta meramente, y después va lanzado con impaciencia hacia su solución. Hay problemas que ni siquiera intenta plantear, por ejemplo el del *tiempo*. Y otro que no propone suficientemente: es el del cuerpo en relación con el yo. Y por ello, aunque el razonamiento sea fino con frecuencia, la labor de Marías se resiente de no problematizar en forma, por su deseo incontenido de soluciones, que le hace sentirse demasiado seguro en ellas, en vez de angustiarse tratando de salir a flote en el alta mar de las grandes cuestiones filosóficas.

Marías aplica al estudio de los temas filosóficos en su «Introducción a la filosofía» el método orteguiano de la razón vital. Sostiene en esa obra que vivir es ya entender; que la vida es el órgano mismo de la comprensión, y que la vida misma es razón. Después dice que «la vida humana sólo se posee a sí misma de un modo deficiente; las mayores porciones de ella son latentes para el hombre; más aún, no son: no son ya, porque han sido, o no son todavía porque sólo serán». En otra parte del repetido libro afirma que «en este instante están actuando el pasado y el futuro, en forma presente, por supuesto...»

Si es cierto que la vida humana es razón y el órgano de la *comprensión*, y que la vida sólo se posee a sí misma deficientemente, ¿no será esto extraño en sumo grado? ¿No existiría aquí, entonces, un problema filosófico? ¿Cómo siendo la vida comprensión sólo se comprende a sí misma de manera deficiente?

Si el pasado y el futuro están actuando en el instante presente, no puede en manera alguna decirse que no «son», sin más ni más. En cierta forma, el pasado y el futuro influyen sobre el presente. Por tanto, de alguna manera «son», pues si no fuesen no actuarían. Ahora se comprenderá por qué afirmo que Marías no se ha planteado el problema del tiempo.

INSISTE JULIAN MARIAS EN QUE LO que estoy haciendo ahora, sólo lo hago en vista de ese pretérito que queda a mi espalda y de ese futuro que estoy anticipando, y reitera la idea de Ortega, según la cual, la vida es anticipación o futurición, o de otra forma: la vida tiene que ser imaginada en vista de sus posibilidades, es decir, proyectada, ya que necesita anticipar un esquema de lo que se propone ser. Lo que el hombre hace, lo hace en vista de la figura de vida proyectada. Repite Marías que vivir es hacer en este momento *algo* determinado en vista de la *totalidad* de mi vida. La vida entera actúa en cada uno de esos puntos y esta referencia esencial es el sentido de la palabra *sistema*. La vida es razón y la razón es sistemática. Cualquier lector curioso por estas cuestiones sabe muy bien que todas estas ideas son de Ortega.

¿Qué es más importante y decisivo en nuestra vida, el pasado o el futuro? Marías no se formula esta pregunta. Ortega, que en 1929, en su curso sobre qué es filosofía, sostuvo que el futuro es el capitán que arrastra tras de sí como soldados al pasado y al presente, no ha vuelto a repetir esto. Y es que desde aquella fecha meditó mucho sobre el papel del pretérito en la vida humana y en la historia, y sin duda debió de inferir algo que no coincidía con el sentido del citado pensamiento.

Según Marías, el pasado está presente en nosotros mismos, forma parte de nosotros y determina nuestra vida y nuestro ser actual. A mi ver, esto significa tres cosas: primera, que el presente es hijo del pasado; segunda, que éste obra sobre el presente como algo definitivo y concluso, y tercera, que en el presente sólo actúa el pretérito y no el futuro.

LA PRIMERA ES VERDADERA, PERO la segunda y la tercera no lo son. Cada vida puede interpretar de distintas maneras su pasado, es decir, puede reaccionar de forma variable ante él. Así lo vió Max Scheler. Y para W. Stern, «también el pasado es plástico» (esto es, accesible a influjos cambiantes), no sólo el futuro.

Lo de que en el presente sólo actúe el pretérito es una palmaria contradicción, en que

(*Pasa a la página siguiente.*)

acurre Marías, el cual repite muchas veces ue la vida es proyecto. Afirma Julián Maas que «cada cosa es literalmente muchas; o tiene un ser «en sí», sino que lo va adairiendo en las diversas funciones vitales ue asume»; y que «las cosas no tienen un er... pero lo tienen conmigo, esto es, en mi ida». Y a continuación se pregunta: ¿Quiérese decir, entonces, que las cosas ependen de mí, de tal suerte que si no esen encontradas por mí se anularían o ue no había nada antes de haber yo? Esto ería literalmente absurdo. Al encontrar las osas, descubro en ellas una contextura o odo de ser que me revela su preexistencia mí y su aptitud para sobrevivirme; e inero que esas cosas, o al menos, muchas de llas, son independientes de mí. Esto parece contradecir la afirmación inicial, según cual yo soy un ingrediente de esa realiad que acabo de declarar, al menos en gran arte, independiente de mí.»

Las cosas no tienen un ser «en sí», sólo lo enen en mi vida. Y a la vez son independientes de mí. Marías ya advierte la contraicción. Por más que diga que los conceps de *yo* y *circunstancias* son inseparables correlativos; que sólo tienen sentido en unción recíproca uno de otro, y que ser *yo* ignifica estar en el mundo, concluye que «el róblema de la existencia del mundo exteior queda resuelto con mágica simplicidad». Resuelto, según el raciovitalismo de Ortega. Pero, si está resuelto, ¿por qué Julián Marías, al sostener que hay realidades independientes de mi vida, advierte que ello parece contradecir la tesis de que el yo y la ircunstancia son inseparables y correlatios? Pero sigamos. Expone Marías que «decir realidad... es ponerme yo como un elemento constitutivo o ingrediente de eso que lamo realidad, sin el cual ésta carece de entido». Lo cual no salva la contradicción puntada. Y después Marías comenta la frae cardinal de Ortega («Mi vida es la realilad radical»), de esta manera: «la realidad n cuanto realidad se constituye en mi vida; er real significa... radicar en mi vida, y a ésta hay que referir toda realidad, aunque o que es real pueda trascender... de mi ida...» Y más adelante: «Aun en el caso le que lo que es real sea anterior, superior trascendente a mi vida, independiente de ella e incluso origen y fundamento de ella nisma —así en el caso de Dios—, su realidad, como tal, es radicada en la realidad radical de mi vida, a la cual queda «referida», en cuanto es «encontrada» en ella.»

SI SER REAL CONSISTE SOLO EN radicar o encontrarse en mi vida, entonces ese concepto es demasiado estrecho e insuficiene para aplicarlo a las realidades que son independientes de ella. La pregunta por una realidad independiente de mi vida, pero que también se encuentre en mi vida, abre una profunda grieta en la metafísica de la razón vital. He aquí problemas inevitables que Julián Marías no se plantea en su libro: ¿Cómo radican en mi vida esas realidades trascendentes a ella? ¿Qué relación existe entre el radicar en mi vida y el ser de esas realidades? ¿Cómo llegar a ellas?

Y prosigue Marías: «lo absoluto radica en mi vida en la forma concreta de trascender de ella; es decir, se constituye en mi vida como realidad independiente». En vez de dar por resuelto este gran problema metafísico, debiera Julián Marías haberse preguntado: ¿es posible que lo absoluto se constituya en mi vida como realidad independiente? Y si lo fuese, ¿cómo sería esto posible? En todo caso, parece más acertado pensar que no es lo absoluto lo que radica en mi vida, sino que es mi vida la que tiene sus raíces en lo absoluto.

No proponerse estos problemas indica que el autor no ha ahondado suficientemente en los temas de la razón vital, porque no los ha repensado con plenitud.

MARIAS ES UN FIEL DISCIPULO DE Ortega, que hoy no tiene aliento suficiente para completar o continuar a su maestro; un claro expositor de los temas de la metafísica de la razón vital, poco acuciado por algunos de sus problemas, a causa de la seguridad con que parece descansar en sus tesis capitales. Aunque haya trabajado no poco sobre ellas, no tiene madurez de intelecto suficiente para evitar ciertas contradicciones y para plantearse algunos de sus problemas con la hondura necesaria. En suma: es un laborioso y modesto cultivador de la filosofía en España. Está capacitado para dedicarse al trabajo filosófico, no con la potencia creadora de una primera figura española, sino como un eficaz profesor. Jaspers, en «La Filosofía», describe la independencia del filosofar hoy posible, como consistente en «no inscribirse en ninguna escuela filosófica, no tener ninguna verdad

(*Pasa a la página 10, col. 1.ª*)

EL SECRETO DE SILONE



«Ni ateo, ni amoral, ni agnóstico, ni neutralista: un humanismo fundado en valores eternos.»

De los novelistas italianos contemporáneos, tal vez sea Ignacio Silone el que más eco haya alcanzado dentro del ámbito literario europeo. Su caso personal, manifiesto a través de sus novelas y de sus escritos autobiográficos, ejemplariza ciertas actitudes e impulsos espirituales de muchos intelectuales en los últimos tiempos. Comunista y sindicalista militante, rompe con el partido y busca la solución en un «tercer frente». Hombre de humilde extracción, se hace en sus novelas portavoz del sufrimiento y de la desesperanza de los «cafoni», pequeños campesinos de sus Abruzzos natales. Como novelista, se le encasilla fácilmente dentro del «neorrealismo» y de la «literatura social». Y sin embargo, en el más exacto sentido de la palabra, Silone no es escritor «social».

En un largo ensayo que, bajo el título «El secreto de Silone», dedica a estudiar la vida y la obra del novelista («La Fiera Letteraria» del 21 de julio de 1957), el crítico italiano Francesco Grisi llega, en relación con este tema, a las siguientes conclusiones:

1) Silone pone continuamente en contraste tres mundos distintos: el mundo de los «cafoni», el mundo burgués (el de los que en general mandan), y el mundo de sus personajes.

2) Silone no puede ser considerado como un escritor social en cuanto que directamente no consigue describir un tipo de sociedad.

3) Silone no es un marxista, sino que, en lo esencial, toda su narrativa encierra una problemática espiritual y frecuentemente cristiana, de auténtica humanidad.

En el mundo triple de relaciones y fuerzas sobre el que suele desarrollarse la trama de las novelas de Silone, son los personajes, individualísimos, desarraigados de su contorno, atormentados por los mismos problemas de conciencia que el escritor, los auténticos protagonistas.

«La lucha entre los «cafoni» y los burgueses —dice Grisi— sirve de fondo a las vicisitudes entrelazadas de los personajes heroicos y sufrientes de Silone, y nunca alcanza el carácter épico de batalla que tiene, por ejemplo, la lucha por la existencia de las «Mujeres de Messina», de Vittorini. Tal lucha queda siempre como un elemento indispensable y necesario para el desarrollo de la novela, pero no como elemento fundamental. El aspecto esencial del relato, en efecto, lo constituyen los personajes, estos hombres de Silone, llenos de espiritualidad, que marchan por los caminos del mundo —y las pequeñas comarcas de la Marsica son el mundo— en busca de la verdad. La presencia de estos personajes tan caracterizados en su acción atrae y concentra la atención del lector hasta el punto de hacerle olvidar cualquier otro ángulo de la narrativa siloniana, incluso el «social». Silone, por este motivo, no puede ser considerado como escritor social».

Toda problemática social queda, así, diluída frente a la profundidad de los personajes mismos; y el ansia y la necesidad espiritual de entrar en la «intimidad» de éstos hace casi desaparecer el dramático horizonte en que el relato se sitúa y desarrolla.

En «Un puñado de moras», una de las más conocidas novelas de Silone, lo que se nos relata no es el drama y la crisis externos del comunismo, sino la patética lucha que se desarrolla en el alma, en la profundidad psicológica y ética del protagonista, el ingeniero Rocco. Y en su última novela, «El secreto de Luca», los dos o tres personajes en torno a los cuales se mueve todo el relato «no combaten tanto contra la crueldad del mundo que les circunda como por explicar y dar una motivación a su desgracia, es decir, para vencer al destino, aceptándolo».

«Es, pues, el hombre —continúa Grisi— el centro de los acontecimientos y de la aventura. El ambiente, la mentalidad o las condiciones históricas sirven para crear la escenografía necesaria; pero todo se centra sobre la vida y sobre la sufrida esperanza de este o de aquel hombre.»

Silone está —creemos— mucho más cerca de la novelística y el clima espiritual de un Camus, un Malraux o un Koestler, que de los verdaderos neorrealistas italianos, Vittorini, Moravia o Pratolini.

«Silone, como sus personajes, camina en busca de una verdad que pueda iluminar su acción de hombre. Como el Rocco de «Un puñado de moras», el hombre Silone abandona el partido comunista «en nombre de la verdad», una verdad tanto más verdadera cuanto más buscada y sufrida.

Esa verdad está al mismo tiempo íntimamente ligada con la libertad, en cuanto que la crea y la necesita. Para los personajes de Silone, como para el novelista mismo, el binomio verdad-libertad se eleva casi a un culto religioso. Pietro, el protagonista de «Vino y pan», dice con profunda convicción, la convicción del autor, estas palabras: «La libertad no es algo que se pueda recibir como regalo. Se puede incluso vivir en un país de dictadura y ser libre, con una simple condición: basta luchar contra la dictadura. El hombre que piensa con su propia cabeza y conserva su corazón sin corromper, es un hombre libre. El hombre que lucha por lo que considera justo, es libre. Por el contrario, se puede vivir en el país más democrático de la tierra, pero si se es interiormente perezoso, obtuso, servil, no se es libre; a pesar de la ausencia de toda coerción violenta, se es esclavo.»

«La libertad —prosigue Grisi— supera así al espíritu convencional para conquistar una profunda realidad en el alma. Los personajes llevan en sí el mensaje «Veritas liberavit vos», y la inquietud de Agustín invade su vida con estremecimientos de angustia y ansia de resurrección. Angustia que, así como en Agustín se convierte en sufrimiento en la relación entre libertad y gracia, en Silone se hace ardiente búsqueda en la relación entre destino y libertad.»

Este dramático contraste es el que da profundidad psicológica y espiritual a los personajes, que tratan desesperadamente de poner la libertad por encima del destino, porque, para ellos, la libertad es «la posibilidad de conocerse como hombres».

«El ansia espiritual que así se injerta en los personajes —hasta llegar a ser en algunas ocasiones el centro de su acción— es esperanza de justicia, motivo de verdad, reclamo de pureza.»

A través de esta espiritualidad, los personajes y Silone mismo se acercan al Cristo hijo de Dios y hermano de los hombres. «La común filiación de los hombres es la esperanza de justicia que Silone vuelve a poner en Dios. Un Dios —el de Silone— que es amor de los hombres, deseo de paz, fuerza que viene de la carne martirizada. Y cuando esta espiritualidad se encarna en el Cristianismo, entonces el Cristo es el hermano de los «cafoni», de todos los que sufren, de quien es condenado y «crucificado» por los ricos, por la prepotencia, por las leyes, por la dictadura... Cristo se hace símbolo de la encarnación, no en el sentido dogmático, sino en la sufrida esperanza del Dios que se hace Hombre para hacer justicia. El —en la narrativa de Silone— es el signo de la contradicción y la esperanza viviente.»

La tentativa espiritual del novelista italiano nace, pues, de la «conciencia» y del «humanismo». «Humanismo —resume Grisi— ciertamente ni ateo, ni amoral, ni agnóstico, ni neutralista, sino humanismo esencialmente fundado sobre valores morales. Valores morales que —como ya hubo de decir Silone en una conferencia de mayo de 1954— logran «necesariamente un espacio insólito, asumiendo incluso la función de guía efectiva de la inteligencia».

Y es precisamente por este camino por donde Silone encuentra la inconciliabilidad entre humanismo y marxismo; y por permanecer en el humanismo con todos sus valores morales, prefiere, tras años de lucha, abandonar el partido comunista; para afirmar, como él mismo ha dicho, «el sentido de una más vasta fidelidad».

Silone vino un día a decir que «sobre un conjunto de teorías se puede construir una escuela y una propaganda; pero sobre un conjunto de valores se puede fundar una cultura, una civilización, un nuevo tipo de convivencia entre los hombres».

«Tal vez en esta esperanza de civilización —concluye Francesco Grisi— está el secreto de la narrativa y de la vida de Ignazio Silone.»

F.-S. B.

EN BUSCA DE LA VERDAD, QUE CREA LA LIBERTAD DEL ALMA

Soneto a Almería, de Aldous Huxley

Winds have no moving emblems here, but scour
A vacant darkness, an untempered light;
No branches bend, never a tortured flower
Shudders, root-weary, on the verge of fligth;
Winged future, withered past, no seeds nor leaves
Attest those swift invisible feet: they run
Free through a naked land, whose breast receives
All the fierce ardour of a naked sun.
You have the light for lover. Fortunate Earth!
Conceive the fruit of his divine desire.
But the dry dust is all she brings to birth,
That child of clay by even celestial fire.
Then come, soft rain and tender clouds, abate
This shining love that has the force of hate.

HALDOUS HUXLEY

Los vientos no tienen aquí emblemas móviles, sino que barren
una vacía oscuridad, una luz destemplada;
no hay ramas inclinadas, ni una flor torturada
se estremece, cansadas las raíces, al borde del vuelo;
un alado futuro, un pasado marchito, ni semillas ni hojas
atestiguan aquellos raudos e invisibles pies, que corren
libres a través de una tierra desnuda, cuyo seno recibe
toda la ardiente vehemencia de un sol despiadado.
La luz es tu amante. ¡Tierra afortunada!,
concibe el fruto de su divino deseo.
Pero no es sino polvo reseco lo que la tierra engendra,
polvo, hijo de arcilla [fecundado] por el fuego de los cielos.
Entonces venid, oh blanda lluvia y tiernas nubes, abatid
este amor fulgurante que tiene la fuerza del odio.

(Trad. de Guillermo CUADRA.)



POSIBLEMENTE para los lectores de Aldous Huxley que sólo conocen sus traducciones castellanas, sea una sorpresa el saber que el autor de «Contrapunto» es poeta en verso de altos vuelos. Afirmamos esto teniendo ante nuestra vista su soneto «Almería», incluído en su libro «The Cicadas», y al que consideramos como una de las primeras visiones —interpretaciones— más hondamente serias y reveladoras que se hayan hecho de esta región del sudeste.

Arriba damos el texto original y una traducción bastante literal del soneto.

El descubrimiento del paisaje seco, inhóspito, estéril, de tierra tierra, como motivo de belleza, como supuesto ontológico de trascendencia, es en España cosa relativamente reciente. Hasta hace poco nadie nos había hecho ver el valor estético de una llanada ocre sin más contraste que el cielo y, especialmente, las consecuencias de tipo metafísico que de su contemplación podían desprenderse. Algo así con Almería, cuyos cerros broncos, esqueletos de montaña, desnudos, esenciales y profundos, escapan, hasta nuestros días, a la observación interpretativa de los contempladores «ad usum» de paisajes húmedos, verdes y cómodos. Un paisaje, el nuestro, en donde no va la consideración meramente estética, sino aquella que esté trascendida de normas de vida, de actitud existencial. Por ello, el paisaje, terriblemente solitario, angustiado, de los cerros de Tabernas, patentes en su misma simplicidad, ha tenido que hacer mella en los hombres de nuestro tiempo, desamparados en una época de crisis de valores, que han visto en las tierras yermas un reflejo de su propio espíritu desguarnecido, pero, también, una gran posibilidad de salvación: su intrínseca y sustantiva verdad, el «hecho de ser en sí». Y entonces, desde ahí, dispararse derechamente hacia lo alto.

Este es el caso de Huxley, de escepticismo demoledor e incisivo contra toda circunstancia, que cree que el hombre ideal es aquel que se desliga de todo lo que no sean estímulos para el encuentro con la verdad absoluta, por la vía emocional e intuitiva. Y este es, igualmente, el clima espiritual que, creemos, preside su soneto «Almería», escrito en 1929 a su paso por la provincia andaluza, durante un viaje turístico que realiza por las costas mediterráneas cuando la Exposición Internacional de Barcelona. La fecha es significativa, un año después de la aparición de «Contrapunto», novela clave en la culminación de su primera época, y dándose las manos ya con el año 1932, en que publica «Un mundo feliz», sátira flageladora contra el progreso de signo materialista.

El paisaje de Almería, primordial y ascético, tuvo, por tanto, que impresionarle vivamente en ese momento crítico de su pensamiento. Un paisaje con el que se le hacía presente, de manera brusca y directa, el problema de la intelectualidad pura, entendida no en el sentido de investigación y erudición, sino en el instintivo y afectivo del gran arte de la vida... Un paisaje que se le presenta, tal vez inesperadamente, después de sus nieblas del norte y después de recorrer los verdes burgueses de Francia, la topografía reglada de las ciudades y la vegetación exuberante y domeñada de las huertas del levante español.

La mirada inquisitiva de Huxley permanece, que sepamos, indiferente ante la sucesión de paisajes varios que se le anteponen hasta su llegada a Almería, en donde se detiene, agudiza y cuaja en esos catorce estupendos versos de su soneto, receptor admirable de una naturaleza integral, plasmada en estos montes almerienses, de tan primitiva y descarnada libertad, tan evidentemente elementales. Philip Quarles, su portavoz en «Contrapunto», dice: «¿Llegaré a tener alguna vez la fuerza de espíritu suficiente para romper con estos hábitos de intelectualismo [se está refiriendo a la investigación cientifista] y dedicar mis energías a la tarea, más seria y difícil, de vivir integralmente?»

¿En contacto con estas tierras, ajenas a todo virtuosismo, se le plantearía a Huxley nuevamente su búsqueda necesaria de la vida integral? No lo sabemos; pero sí es cierto que esta tierra, a la que él llama afortunada, tiene un pasado marchito —son sus palabras—, un presente engendrador de polvo reseco, pero también, y aquí lo importante, un alado futuro. Esto es, un camino de evasión y desasimiento. Evidentemente, quien haya recorrido, sin veredas ni direcciones predeterminadas, estos lugares desesperados de soledad, habrá descubierto en ellos una expresión anímica «depurado-ra»... No hace mucho escribíamos en unas «Consideraciones sobre un paisaje de Almería» que ante estos montes «el alma también, como en la tragedia griega, se descarga de pasiones y el espectador halla la catarsis purificadora... Es un paisaje que tiene que imponernos, más que búsqueda de conocimientos, y aun de belleza, ansias de sentimiento y de sentido moral».

Entendemos que Huxley captó toda la «filosofía perenne» de esta tierra del sur, sincera y desligada, esta tierra a la que Camilo José Cela ha llamado «misteriosa y subreal, país del hombre como contrapunto», y en la que el novelista inglés encontró el eco necesario a su propio estado de alma.

Arturo MEDINA

Julián Marías...

(Viene de la página 9.)

enunciable en cuanto tal por la sola y única exclusivamente, hacerse señor de los propios pensamientos; en no amontonar riquezas filosóficas, sino ahondar el filosofar como movimiento..., etc., etc....»

Marías se inscribe y descansa tranquilo en el raciovitalismo de Ortega. Y por ello no puede ser un orientador del pensamiento español contemporáneo, que necesita mentes más amplias y abiertas a múltiples perspectivas filosóficas.

El mismo Jaspers, en el libro indicado, dice que la vida filosófica amenaza con perderse en falseamientos; y que esa vida «se sabe en la inseguridad, la cual anda por lo mismo constantemente buscando con los ojos una crítica, pidiendo el adversario y anhelando que la pongan en cuestión, queriendo oír cómo lo hagan, no para someterse, sino para encontrarse empujada hacia adelante gracias a la propia autoiluminación».

ESTO, TAN CERTERO, ES PERFECTAMENTE aplicable a Kant, Kierkegaard, Nietzsche y a otras personalidades de su alta talla intelectual. Yo pienso que sin anhelar que la pongan en cuestión, no hay siquiera vida filosófica auténtica. La crítica ajena, cuando está sólo inspirada en el amor a la verdad, no puede ser un obstáculo para esa vida filosófica, sino más bien un necesario aliento. No pretendemos, ni mucho menos, equiparar a Marías con Kant, Kierkegaard ni con Nietzsche, ni siquiera con Ortega, sin duda alguna muy superior a su discípulo. Pero no podemos evitar esta pregunta: ¿Acaso Marías no está demasiado seguro en los puntos de vista que expone en su repetido libro? Si es que no lo estuviera, mejor para él.

J. I.

IDA GRAMCKO

CARACAS

Nacida en Puerto Cabello (Venezuela), Ida Gramcko inicia su obra poética, en 1942, con su libro "Umbral", al que siguen en años posteriores "Cámara de cristal", "La vara mágica" (traducida al francés y al ruso), "Poemas"... Al par de su labor poética, e intimamente unida a ella, Ida Gramcko dedica su esfuerzo al teatro. Sus piezas, generalmente en verso, suelen tratar temas míticos de la tradición venezolana; así, "María Lionza" (de cuyo estreno en Caracas damos noticia en otro lugar de este mismo número), "Belén Ribera", "La dama y el oso"... Colabora también en el diario "El Nacional", de Caracas (del que ella y su marido, el periodista español José D. Benavides, son fundadores.



I

**Exhaustos toda nómina y reparto,
en hilas van. En trémulas inquinas
oscilan las raigambres del esparto
y el mar jadea como un humo en [ruinas.**

**Creación. Todo postrado para el parto.
Luz esfumada en bárbaras neblinas.
Y luego ya la higuera o el lagarto
que al emanar los nombres, las re-[sinas,**

**el huérfano alentar se quiere harto
y sopla hasta que se abren las gli-[cinas.**

II

**El ímpetu de amor en verde brujo,
incitador ranúnculo; la brea
que no tuvo designios, al influjo
del escozor signante, balbucea.
Naufragios conducidos al reflujo
de una entidad, lacónica marea
que percata al azar de escaramujo
hasta inducirlo a tientos de azalea.**

III

**Así depositamos el remanso,
brega de fuentes ante un soplo ad-[verso,**

**pugilato de briznas de mastranzo
ante sequías díscolas, mastuerzo
domando un apetito sin descanso,
aupando las gramíneas del esfuerzo
hasta que, ahito de raicillas, manso,
lo oscuro se persuada de universo.**

IDA GRAMCKO

Donde se habla del "otro arte" con probidad, energía y verdad, y del arte "único" —que es el que importa—, con respeto y vocación

Leo en INDICE la carta de Antonio Saura, publicada con el título de «Carta del Otro Arte». Hay en ella quejas, quizá en parte motivadas, aunque sólo en muy pequeña parte, a mi parecer, a las que ya ha contestado la Dirección, y en las que a mí, que soy un simple colaborador como otro de la Revista, no me incumbe meterme, sin invadir terrenos que no me pertenecen; si bien creo que, tal y como se dice en la aludida nota de la Dirección, resulta hoy en extremo difícil, en medio de tanta pasión y de tan encontradas opiniones, generalmente radicales e intransigentes, que rechazan cualquier término medio presuntamente prudente, como si fuera una cazurra actitud de eclecticismo falso para comer a dos carrillos y quedar bien con todos sin gastar cuartos; resulta muy difícil, digo, lograr algo parecido a un equilibrio que se aproxime a la verdad y a la justicia críticas, no digamos ya complacer a todos; cosa, esta última, no sólo imposible de suyo y quimérica a más no poder, sino que aun y tal vez poco deseable.

ES, ESTE DE LA INCOMPRENSION recíproca de los bandos de la vanguardia y la retaguardia (vamos a llamarlos así, para entendernos), uno de los achaques más característicos de nuestro tiempo; y no sólo en lo que hace al arte, sino también a otras muchas cosas. Pero, acaso en el terreno del arte más que en ningún otro, cobra, esa incomprensión, un acento más intransigente y hasta enconado. Lo que se hace aquí es sencillamente la guerra, aunque guerra incruenta —y no absolutamente, en sus efectos—; porque no hay que olvidar que, en arte como en cualquier política, al lado de lo puramente teórico y espiritualista se esconden intereses muy concretos y directos, entre los cuales no es el menor el de la conservación de la fama y sus congruos beneficios y el de la rápida conquista de la misma y de sus congruos beneficios, por los artistas interesados. A los artistas jóvenes les acucia la impaciencia y la vida misma que se escapa de entre las manos, y a los viejos —o a aquellos que han adoptado posiciones gemelas a las de los viejos— les acucia el instinto de conservación, el ansia de no fenecer y de conservar al menos las posiciones adquiridas. Y, en todo esto, no puede decirse propiamente que haya mala fe —aunque a veces también la hay—, sino simplemente una serie de reacciones primarias de tipo antes vital que estrictamente artístico. Esas reacciones, tan naturales y lógicas, no se pueden condenar, ni mucho menos; y son tal vez necesarias incluso para el buen juego y la cabal economía de la vida, en la que el arte, después de todo, viene siempre a incrustarse, y no a la inversa.

Pero, por muy naturales y lógicas que sean esas reacciones, al que tiene por misión emitir un juicio crítico justo; emitir un juicio de valor, quiero decir —aunque no lo consiga, por ventura, que eso es otra cuestión—; si es que de veras aspira a juzgar y no a colocarse en una posición beligerante —postura poco crítica—, tales reacciones y sus respectivos intereses o enconos le deben tener un tanto sin cuidado; lo que, sin embargo, no es tan fácil de lograr en la práctica como parece en teoría; primero, porque el crítico es también un ser humano sujeto a pasiones y yerros; segundo, porque cualquier palabra por él emitida, aunque sea con la mejor y más limpia de las intenciones, puede ser objeto —y de hecho es objeto— de torcidas y mezquinas interpretaciones, una vez que esas palabras suyas no se dirigen meramente a mundos abstractos y teóricos, no se dirigen a simples y puros ideales artísticos, sino que tocan, ¡y de qué modo!, a mundos eminentemente concretos y humanos, humanos en demasía.

EN TALES CONDICIONES, CUALQUIER opinión que se aventure, por buena que sea la intención, puede lograr precisamente el efecto contrario al que se deseaba; y, en lugar de contribuir al esclarecimiento y apaciguamiento, y sobre todo al limpio diálogo que es lo que parece deseable, puede, a mi entender, contribuir a alimentar el fuego, echando en él más leña, y a enturbiar las cosas más de lo que están todavía.

Uno escribe siempre un poco con ese temor de aumentar los enconos y de «echar puñados de arena a los ojos» —como decía no me acuerdo quién—, en lugar de ayudar a purificar la visión. Y, en este mismo momento, no puedo yo librarme de ese temor.

Sin embargo, como la verdad no tiene más que un camino, aunque luego la pateen y la malcomprendan quienesquiera que sean, y como el camino de la verdad es decir lo que se cree en conciencia —equivocado o no—, yo voy a decir lo que pienso acerca de algunas cuestiones relacionadas con el momento actual del arte, y que se desprenden de la carta de Antonio Saura. He de agradecer la cordial y tal vez inmerecida alusión que en ella me dedica, y a la que hace todavía más digna de agradecimiento esa frase suya, en la que dice textualmente: «aunque a él (es decir, a mí) no le interese la pintura que a mí me interesa»; frase de la que tengo que decir que es por lo menos arriesgada, si no errónea, y por de pronto harto equívoca y gratuita. A la frase en sí no hay que darle importancia, ni yo se la doy, porque Saura la escribe al correr de la pluma y con excelente intención, y a la intención y no a la letra estricta hay que atenerse, y yo siempre me atengo. Yo se la agradezco mucho, repito, y si hago referencia expresa a ella es más bien para, al fijar mi verdadera posición, facilitar el verdadero sentido de lo que más adelante me propongo decir. Puesto que es muy fácil para cualquiera —y no digamos para mí— trabucarse en las palabras y hacer que se entiendan cosas diferentes de las que uno querría dar a entender (quiebra de la que ningún literato, por lo demás, se libra por completo), y ayuda algo, a la inteligencia recta de las palabras, el conocer de antemano la verdadera posición e intención de quien las dice; ya que ni hasta las mismas palabras tienen valor absoluto, y dependen en gran medida de quien las pronuncia y de la intención que pone en ellas: «Con mis propias palabras —dice Nietzsche—, tú me desmentirías.» Por eso, creo útil dar a conocer mi posición.

UN JUICIO CRITICO, A PROPOSITO DE "EL PASO"

Sin título, Luis Trabazo nos entrega el excelente trabajo que aquí incluímos. Hemos querido encabezarlo con esa frase que recuerda el modo de abrir sus capítulos Cervantes en el *Don Quijote*... Trabazo tiene mucho de «caballero andante» del espíritu, siempre dispuesto a dar un consejo leal, a tomarse molestias por otro, a pelear en favor de la justicia y de la voluntad recta, que son su norte... Le disgustará este elogio, pero lo hacemos, pese a ello, porque también nosotros tenemos derecho a ser justos y reconocer el mérito en el amigo y el colaborador. INDICE vive y tiene el temple que tiene por la presencia de personas como Trabazo —bastantes—, que ponen el alma encima del celemín y la inteligencia al servicio de una vocación profunda de verdad y concordia; pero que no sirven a ésta con paños calientes, sino con valor y arrojo intelectual, es decir, del único modo que la concordia es aceptable para que no se convierta en un pacto de errores o simulaciones.

Ahí tiene el lector un serio artículo sobre Arte —transido de conocimiento respetuoso—, que toma pie de la carta de Saura inserta en el número anterior de INDICE, para elevarse a un plano de criterio poco frecuente. Seguirá un segundo ensayo —dando de lado ya a *El Paso*—, que esperamos aclare conceptos y ayude a «ver la pintura», ni moderna ni antigua, la pintura *buena*; lo cual requiere un proceso de acomodación de la mente y un mínimo bagaje técnico, pues el arte es suma de materia y espíritu, y esa primera tiene su tratamiento, su «razón», e impone sus leyes, que es preciso conocer y acatar.

No hemos de insistir ante Saura y sus compañeros respecto del papel que corresponde a INDICE en este amago de polémica, ya que a la vista está. Contesten los afectados por su carta, si lo estiman pertinente. INDICE dedicó páginas a Millares, a P. Serrano (acaso cuando Saura aún no le conocía, estando en el Uruguay, donde vivió numerosos años), a Chillida, etc., y mencionando al resto de los componentes de *El Paso*. ¿Por qué su olvido de estos antecedentes? Propaganda «habemus».. Pero pase.



OTRA COSA QUE CREO DEBO DECIR es que la carta de Saura, en su conjunto, y pese a su aparente violencia, contiene un impulso sano y habrá de ayudar a ese diálogo que todos andamos buscando; si bien, me parece también que «se pasa de rosca» en las acusaciones y que, impulsado por la pasión —digamos de su propio partido— hace inculpaciones injustas, precipitadas y gratuitas, a artistas que, si no son genios, son por lo menos respetables. Tampoco es muy defendible ni rigurosa (y hasta podría parecer que es pretenciosa e interesada) su afirmación con respecto al grupo de EL PASO, «...el primero —dice— realmente serio que plásticamente se forma en España después de la guerra»... Semejante afirmación es poco seria, y no tiene ningún valor, procediendo —como procede— de alguien que está dentro del grupo que se trata de afirmar. Por otra parte, de afirmaciones como esas está llena la historia, la pequeña y aun minúscula historia de la pintura, y con sólo espigar en los últimos veinte años del mundillo español se podrían presentar varios grupos o escuelas que pretendían ser los auténticos renovadores, los únicos y genuinos, de nuestro pobre, atormentado y vapuleado arte, y que pocos años o meses después dejaban de existir sin pena ni gloria.

Las afirmaciones, en mi opinión, hay que hacerlas con obra, dejando el juicio para quien sea ajeno a dicha obra y pueda, por lo tanto, mostrar ese mínimo de imparcialidad que es imprescindible. Las palabras «autobómbicas», por mucho fuego y convicción que se ponga en ellas —y aun en el caso de ser bueno y cierto lo que defienden—, están de más y nunca pueden sonar a limpio y desinteresado.

Otra cosa es que EL PASO y los miembros de ese grupo defiendan con argumentos sus tesis, a lo que tienen derecho, y también el que traten de hacerse un sitio en la propaganda —que puede ser legítima— y de ocupar un lugar en la prensa. Pero tal pretensión no puede imponerse a rajatabla, porque muchos otros que no piensan como EL PASO —tengan o no tengan razón, que eso habría que dilucidarlo previamente, para saber quién la tiene, o si se tiene más o menos— podrían pretender lo mismo postulando exclusividades y superioridades que, en cualquier caso, nunca serán apodícticas y que, en fin de cuentas, hay que demostrar primero, y luego y siempre someter al juicio de aquellos de quienes se recaba el aplauso o el premio.

MI OPINION ES QUE LA PRENSA y la crítica deben de ayudar, en lo que pudieren, al arte joven y a toda inclinación naciente y que muestre ser seria y responsable, sin negar el pan y la sal ni siquiera a aquellas escuelas o tendencias que puedan aparecer en contra incluso de la propia opinión; pues uno puede equivocarse, y los demás tienen derecho a exhibir sus argumentos. Pero, como digo, en achaques de arte, la mejor prueba es la obra y no las palabras. A EL PASO no se le ha negado el pan ni la sal, puesto que ha podido hacer una exposición pública y encontrado espacio para alguna mención en la prensa, aunque, como ocurre con todo lo que nace y busca abrirse camino, encuentre esas resistencias que siempre se encuentran y contra las que hay que luchar. Creo que en este sentido la carta de Saura tiene razón, cuando dice que hay que repartir las páginas entre lo nuevo y lo viejo, con una cierta proporción; pero, naturalmente, eso no significa que EL PASO sea lo sólo nuevo que hay hoy entre nosotros, y hasta cierto punto, lo que EL PASO trae no es sino la continuación pura y simple, para no entrar ahora en distingos críticos inoportunos, de otras cosas que empezaron hace años y que son casi viejas ya. Los experimentos con diversas materias (sacos, pastas, maderas, serrín, etc.), así como las disposiciones geométricas de tipo dinámico, espacial o de otro género, por ejemplo, las esculturas (mejor se llamarían estructuras) con alambre y cuerdas, etc., no son cosas que haya inventado EL PASO, sino que vienen practicándose mucho antes de que tal grupo existiese, en el extranjero y en España mismo.

Lo que nos importa, por consiguiente, no es tanto el aire, el impulso general que trae el grupo, sin que eso sea despreciable, ni mucho menos, como las obras concretas y determinadas de tales cuales artistas; puesto que el impulso es ya, por así decirlo, un tópico del arte nuevo, del que, en líneas generales, se está al cabo de la calle; y, en cambio, las obras de cada individuo, que son las que deciden en fin de cuentas, pueden no traer, pero también pueden traer un auténtico y profundo mensaje, y no sólo un nuevo mensaje.

HE DE HACER HINCAPIE EN ESTO último, porque existe hoy una machaconería algo paleta en lo de referirse, por parte de ciertos grupos, a lo nuevo, como suprema instancia y suprema apelación, en cuanto a valores se refiere. Cuando lo nuevo, en rigor, no envuelve por sí ningún valor —ni bueno ni malo— y ni siquiera hace alusión a una estimativa, como no se le añada, a ese adjetivo, otro adjeti-

vo propiamente valorativo, tal como el de bueno o significativo, etc. Nuevo, en cierto sentido y alguna medida, es todo lo que va creando la historia, por virtud de impulsos, para nosotros ignorados tal vez, pero que tienen su significación y su explicación muy naturales; y, como tal fenómeno, apenas evitable, por no decir inevitable a secas, de la evolución y el devenir históricos, lo nuevo es una condición, casi me atrevería a decir que inerte de la historia, una condición tan apegada a la historia que la misma historia no existiría sin ella, ya que la historia es cambio y perpetua transición. Sin embargo, no todo cambio es histórico, ni históricamente valioso; porque hay otros cambios, que no son historia, como lo son, por ejemplo, las constantes transformaciones que sufre la materia física para producir eso que llamamos la vida y aun para existir pura y simplemente, a los que desde el punto de vista de la estimativa no podemos atribuir ningún valor, ni negativo ni positivo, y a los que sólo podemos investigar y reconocer c o m o hechos y procesos; pero no como valores.

Por tanto, lo que nos importa sobre todo de EL PASO, y mejor aún de cada uno de los artistas que a través de EL PASO nos muestran su labor, es la calidad y hondura del mensaje que esos artistas traen. La afiliación a un grupo puede significar algo y puede no significar nada en absoluto. Es muy fácil —y no dudo que sea eficaz p a r a la propaganda— reunirse unos cuantos artistas, más o menos da, en cambio, por lo común, la abundosa compañía.

Otra cosa es —y no contradice a la soledad del gran artista— el que el arte no sea tarea exclusiva de individuos, sino de generaciones, y aun se diría más bien que de toda la humanidad.

Y ya que de artistas individuales se trata, principalmente —y no tanto de la suerte que haya de correr o dejar de correr un grupo más, lo cual propiamente ni interesa al arte ni a la crítica—, podríamos examinar sumariamente a esos artistas y ver y valorar lo que ellos nos dicen. Yo, por hallarme enfermo a la sazón —y con harto sentimiento—, no pude asistir a la última exposición de EL PASO, en la «Sala Negra», según creo. Pero conozco desde hace tiempo la obra de algunos artistas del grupo, no diré que a fondo, pero sí lo suficiente como para formarme una idea aproximada de su valor. Por ejemplo, la obra de Tapies, de Canogar, de Feito y de Millares. Del propio Saura, no recuerdo con exactitud ninguna cosa, aunque su nombre me es familiar y es posible que haya visto algo, pero no lo aseguro. No hablaré, por lo tanto, de Saura, aunque sí de los otros.

SAURA DICE QUE ESOS ARTISTAS SON los aportes más valiosos que la pintura actual española puede ofrecer (en unión de Chillida y Pablo Serrano). A Pablo Serrano, ahora, tampoco lo recuerdo, pero sí a Chillida, a quien INDICE ha dedicado por lo demás una página, con un encomiástico ar-

afines, y rotular al grupo. Un rótulo es mucho mas fácil que una obra profunda; pero, aunque tenga m u c h a más suerte, por lo general, la actividad desplegada por los artistas a través de tales rótulos —que se fijan como una cantinela y fácilmente en la atención—, que la actividad desplegada por un artista aislado y solitario, el cual en la lucha por la vida y el triunfo se defiende peor; lo cierto es que la calidad y el valor intrínseco de la obra no vienen, sino en parte muy pequeña —en el mejor de los casos— del puro y simple hecho de la asociación, y sí, en cambio, de los hondones del alma del creador individual.

EN LOS ULTIMOS TRANCES DEL VALOR, en el arte como en la vida, el hombre se encuentra siempre muy solo, por así decirlo, abandonado y solo frente al infinito. Y la medida de la grandeza y emoción de su mensaje, la medida de su valor y significación la da, acaso como ninguna otra circunstancia, la magnitud de la soledad del artista y la abnegación de su corazón para soportar esta soledad y asimilarla, y para prestar a esa soledad desesperada y yerta una trascendencia generosa y fecunda, algo que en algún sentido sea salvador. No la

tículo de Juan Mayor. Mi opinión es que exagera. Yo, desde luego, no los creo, no ya los más importantes, sino ni siquiera importantes, a u n q u e sí gentes con las que hay que contar, que no es lo mismo. Esta, claro, es una simple opinión y no tiene más valor que la que pueda tener la propia opinión de Saura.

Y, en el acto de mi valoración, no entra para nada la consideración de si son o dejan de ser modernos, de éste o del «otro» arte. Entra el examen de la obra. Yo procuro juzgarlos dentro de la lógica del arte mismo en que ellos se mueven, o si se prefiere —y tal vez es más riguroso—, dentro del lenguaje en que ellos se expresan, o más bien tratan de expresarse; porque el arte, en su esencia, es uno, aunque el lenguaje varíe. Pues bien, tengo que decir que, dentro de esa lógica, me parecen sencillamente artistas discretos, de un cierto buen gusto, de una cierta inquietud y nada más. No he visto en ninguno de los citados el cuño del genio, ni siquiera la potencia del artista grande y severo, ni el rigor o dominio que hemos de exigir a un artista para considerarlo representativo de algo diferente y substancial. Si ellos lo tienen, yo no he sabido verlo. Por lo demás, repito, me parecen artistas de algún interés, pero no de más que otros —y a veces de menos que otros—, de los que Saura hace tabla rasa, cuando no los despacha con un adjetivo de suficiente y expeditivo desprecio, tal como carcamal, etc., que, críticamente hablando, no significa nada.

A TAPIES lo vengo siguiendo desde hace años. Sus elucubraciones, simpáticas y jugosas, me parecen también un poco pueriles. Su técnica es mediana, sus recursos pasaderos, nada más, su fantasía elementalísima. Sin embargo, tiene un toque personal que yo respeto; y por ese simple «toque» lo considero ya un artista digno de consideración; aunque, un simple toque, es muy poco para declarar a un artista importante, porque muchos otros que no son Tapies tienen ese toque, y en una medida igual o mayor que él, sin llegar, empero, a merecer el rango de artista representativo. Con todo, Tapies es tal vez, de todo el grupo, el que tiene más personalidad y libertad; y es posible que, con el tiempo, llegue a alcanzar un grado de madurez, que hoy desde luego no tiene.

CANOGAR me parece serio y metódico, dentro de lo que se propone. Pero lo que se propone (juegos con las calidades de la materia, acordes cromáticos y puras ordenaciones formales de un orden geométrico harto simplista) es poca cosa, desde el punto de vista del gran arte y, sobre todo, desde el punto de vista de lo que llamamos creación, aunque tenga un interés experimental de cierta eminencia. Su composición es fina y sus calidades de buen gusto y de cierta nobleza; pero tiende exclusivamente a construir mundos plásticos que caen de lleno dentro de lo decorativo. Y lo decorativo, aunque necesario también al arte y digno de estima, es, por mucho que se diga, y lo será siempre, un arte menor. En ese terreno, Canogar podría hacer cosas tal vez excelentes; pero, por lo que yo he visto, nunca de primer orden artístico.

Con MILLARES pasa tres cuartos de lo mismo que con Canogar. Tiende pura y exclusivamente, tal vez sin darse cuenta él mismo, a lo decorativo. Sólo que Millares a mí no me parece tan riguroso y serio siquiera como me lo parece Canogar. El arte de este último es más laborioso y profundo, a mi entender, dentro de esa esquemática que hasta cierto punto les es común. Millares es más juguetón, más sensacionalista y abandonado al puro azar. Sus descubrimientos —si es que podemos llamarlos así— tienen también algún interés desde el punto de vista del experimento con la materia, y yo creo que habrán de ser útiles —lo que ya no es poco— para el desarrollo de las artes plásticas secundarias y, por así decirlo, «aplicadas», verbigracia, la encuadernación u otro género análogo de apliques.

He de decir que yo siento el más profundo respeto por estas artes aplicadas, como por todo lo que sea laboriosidad, trabajo y experimento, que al fin y al cabo es arte, y que no pretendo insinuar la menor ironía —lo que no sería justo ni decente— a expensas de algo que de suyo me parece bueno y necesario; pero también que mi opinión —absolutamente sincera, aunque pueda equivocarme en el juicio— es que, entre arte y arte, hay diferencias de grado y hasta de especie; y que lo que hace Millares no me parece, rigurosamente, pintura, aunque sea hecho con pigmentos, en el sentido que yo atribuyo a esta palabra y que, al menos para mí, envuelve un valor a la vez poético y dramático: poético, o sea de creación espiritual antes que de puro juego con la materia; dramático, o sea dotado de una tensión íntimamente unida al drama mismo de la vida (y, claro, de la muerte también), antes que preocupado por meras ordenaciones formales de un orden, valga la palabra, arquitectónico. Para mí —ignoro si tengo o no razón—, donde no hay drama de la vida y la muerte en continuo duelo; donde se olvida y pasa por alto esa angustiosa tensión, no hay arte grande, ni, en este caso, arte de la pintura: de lo que yo creo que es la pintura como gran arte humano.

Finalmente, FEITO es el más incoloro de los cuatro que he mencionado. Su conocimiento del dibujo académico, que parece bastante aceptable, lo absuelve hasta cierto punto de caer en renuncios groseros de composición o figuración; pero lo que trae y expresa es, en definitiva, vulgar, aunque no esté muy mal hecho, y cero en cuanto a profundidad y sentimiento. A mí, personalmente, me parece un artista extraviado, que ni siquiera siente lo que hace, ya que sus presuntas y algo forzadas abstracciones son de mínimo grado elemental y recuerdan siempre algo demasiado visto y trillado. Esas maternidades, hechas con unas circunferencias a compás y dotadas de un sentimiento a ras de tierra, sin que estén mal dibujadas ni pintadas, no dicen nada nuevo ni emotivo; es una emoción, la suya, inclinada hacia un sentimentalismo más bien burgués y muy convencional, pero que se sirve de formas o figuras abstractas, geométricas en el grado más simple. Tanto las ideas como el sentimiento, como el dibujo o el tratamiento del color, lo aproximan más a los artistas del naturalismo mostrenco que a los auténticos creadores del arte de nuestro tiempo. Es una cáscara, sin alma, de modernismo.

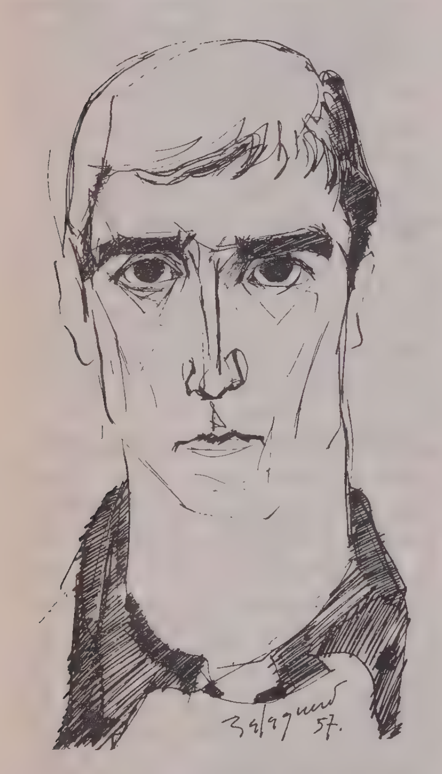
HE FORMULADO MI OPINION TAL VEZ con un exceso de crudeza, cosa que nunca es agradable para un crítico, y menos pensando en el respeto que merece cualquier artista que, sea como sea, lucha, y en lo duro que es el camino del arte, el cual antes pide aliento y comprensión que rigores y severidades. Pero, dada la afirmación de Saura acerca de esos artistas, según él los aportes más valiosos de nuestro arte actual, la absoluta sinceridad, sin contemplaciones, se hacía de todo punto necesaria.

Yo espero que Saura sabrá comprender esta sinceridad mía, y el esfuerzo que cuesta formular una censura donde a uno le agradaría mucho más formular un encomio. Pero, sea como sea, si ellos son —como Saura afirma— artistas de raza, ni mis censuras ni mis elogios —o los de otro cualquiera— harán mella en su ánimo; porque, cuando hay una convicción profunda y veraz, ni las censuras ni los elogios significan nada decisivo, y, en cambio, alguna observación crítica, aun sin ser muy rigurosa y exacta, puede ser aprovechable para el artista.

En lo que a mí toca, ninguna prevención tengo contra esos artistas de los que me he ocupado, ni tampoco contra la tendencia o tendencias que ellos siguen; y tendría el mayor placer en poder servirles y en rectificar mis juicios, si su obra futura o sus demostraciones y argumentos, o acaso —lo que no puede descartarse en absoluto— un examen más atento o un cambio de mis propias valoraciones ante esos argumentos suyos o ante su obra, así lo aconsejasen. En todo caso, no dejaré de prestar mi atención a esos artistas jóvenes, y aunque mi opinión valga poco, así como mi aliento, tampoco de apoyar siempre lo que en ellos vea de valioso y fértil. Creo que INDICE y su director sienten idéntica disposición de ánimo y que no negarán sus páginas —como nunca las han negado— a la difusión de los esfuerzos meritorios y sinceros que ellos puedan hacer. Pero no debe de olvidarse, igualmente, que el número de los artistas que luchan es muy grande en España, y que si no todos siguen las directrices que a EL PASO le parecen las únicas valiosas, sin embargo podría ocurrir que lo fuesen, a pesar de todo, e INDICE y el modesto crítico que esto escribe se encontrarían en el caso de repartir su atención entre todos con la mayor ecuanimidad posible, con el fin de no hacer agravio a nadie y ayudar de veras a todos cuantos lo merecen, y, en definitiva, al grande y vario complejo del arte español, que, ciertamente, es algo más ancho y rico en posibilidades, modos y sorpresas de lo que Saura y EL PASO parecen suponer.

HABIA ANUNCIADO AL COMIENZO mi propósito de tratar de dar a conocer mi propia posición, no ya con respecto al problema exclusivo de EL PASO, sino con respecto sobre todo al arte en general y al arte actual en particular. Y, hablando de unos y de otros, se me ha ido el espacio de que disponía para este artículo. Así que, si F. Figueroa no me niega ese espacio, dedicaré un artículo próximo a esa cuestión, y Dios dirá qué sale de ahí.

Luis TRABAZO



BALAGUERÓ

Balagueró, el pintor que ilustra este número de INDICE, ha expuesto ya en París, Roma, Madrid, Bilbao y Zaragoza, ciudad de su tierra —Balagueró es aragonés, nacido en Romanos—. Se distingue por su vigor de trazo y por una fresca, y a la vez intensa, manera de trabajar los colores, austeros y simples.

Las pupilas de Balagueró —observe el lector su autorretrato— son agudas y negras. Tiene veintitantos años. Suele andar solo. Es de carácter concentrado, y —por confesión propia lo sabemos— se "confía poco". En sus cuadros "exprime la inquietud de vivir". Pinta "pequeños asnos, debajo de un cielo gris plomo; rincones de azul entre dos piedras". Orgulloso de su tierra, procura apaciguar su "sed de absoluto" pintando "como quiere, a golpes de corazón, con el alma. A veces, como puede, pero siempre siendo sincero". "Hay que cimentar, consolidar al artista" —dice—, por medio de "un estudio profundo del siempre, para luego, mañana, andar solo"...

El rostro de Balagueró es anguloso y denota personalidad. Enjutos, asimismo, son su espíritu y su presencia, de maneras estudiadamente descuidadas; desde luego, amables y sueltas...

TRES PINTORES ESPAÑOLES EN PARIS



Los lobos, de Beti

BETI, PUIG y VARGAS

En ocasiones, incluso, se conceden be-
s a los pintores para que vayan a
rís. Becas apretaditas y engañosas.
s pintores han destacado: exposicio-
s, retratos, estudios en Bellas Artes,
emios... Haciendo retratos **Beti** conoció
algunos personajes. Los personajes se
tratan con traje de gala y condecora-
ones. «No es por mí; es mi mujer quien
quiere así.» **Puig** retrató una familia
olocada como «la familia real» de
oya. A Puig, el cabeza de familia le dió una reproducción del cuadro de Goya para que saliera lo más parecido posible. Los niños se disfrazaron. El cuadro quedó bien. Puig ganó unos miles de pesetas. Con las becas se tiene, escasamente, para pagar el viaje y vivir un mes. A **Vargas** le gusta el vino; la beca le duró menos. Beti, Puig y Vargas, cada uno por su lado —San Sebastián, Barcelona, León— y cada uno cuando Dios les dió a entender, cayeron por París. Ya llevan allí, más o menos, tres años.

Junto al arte —los pintores— está el comercio —los «marchands»—. El «marchand» puede contratar al pintor. Tanto al mes. El «marchand» paga y el pintor pinta. Un año o dos después el pintor, por mediación del «marchand», vende cada cuadro a unos cien mil francos. Más tarde, a doscientos mil. Luego, dos millones. Por estas aguas están pasando o han pasado los pintores españoles que destacan: Ubeda, Beti, Pelayo, Puig, Vargas, Palazuelo, Tapies, Clavé. En París hay muchos pintores; dicen que diez mil. Todos esperan el «marchand». Es un azar complejo: cuenta la suerte, cuenta el talento del «marchand» y cuenta, sobre todo, la calidad del pintor. Mientras tanto, trabajar —para comer— y pintar —para vivir.

En París se ve poco el sol, es difícil hacerse amistades y se vive en cuchitriles. Es una ciudad puritana y trabajadora. En París se suele aprender humildad y transigencia. Quizá también se aprende a sufrir. A menudo sienta bien al artista. Los pintores, sin «marchand», hacen dos clases de trabajos: recoger papeles y pintar paredes. Veinte días de trabajo sin tregua para poder pintar diez. De vez en cuando, puro y borrachera. París es una prueba. Muchos, al año, vuelven a España. Hacen bien. Otros se quedan. Hacen bien. (El pintor de retratos y bodegones académicos va tirando. Para eso, ¿hubiera sido mejor quedarse en casa?) Puig, Beti y Vargas, desde que llegaron a París, sólo han pintado sinceramente. Han intentado crear. Lo han logrado.

Beti tiene aspecto frágil, ojos inquietos y cara pálida. Es un pintor de fuerza. Pinta, casi exclusivamente, con la espátula. La maneja como una espada. El «Cristo» de Beti parece el de Velázquez, visto por Kafka. Su Quijote es bíblico y doliente. Se dice en París que Beti es un atormentado. Yo pienso que es un moralista como Dante. Su estudio es impresionante. (Beti utiliza casi tan sólo el negro, el ocre oscuro y el rojo). Los cuadros —de gran tamaño— cuelgan de las paredes tenebrosamente. A Beti le gusta Bach, las películas de monstruos, Pío Baroja, jugar al billar eléctrico, Goya... Un día, por apuesta, se arrojó al Sena vestido. La apuesta la pagó su amigo Rojo. Beti no puede pasarse sin pintar. Sus cuadros, apasionados, vibran como latigazos. Su pintura es una de las más interesantes que he conocido.

Los pintores españoles en París se reunen en cafés. El Nicot-Latin, el Rond-Point, el Dome, el de la Cite Universitaire. Una reunión por semana. Cada café una tendencia. Se discuten las novedades pictóricas. Se comentan las últimas exposiciones: **Salón de Mayo, Salón de los Independientes, La Joven Pintura Española.** El pintor figurativo escasea entre los jóvenes artistas. Picasso —el último figurativo— ha dejado en gran parte de influir. Beti, uno de los pintores figurativos de más fuerza, hoy ya ha pasado a la abstracción. Entre los abstractos se han formado tendencias: los discípulos de Modrian y Corbusier, los que buscan materia —siguiendo el magisterio de la generación norteamericana actual y de Tapies—, los tachistas, los discípulos de Klee, los de Kandisky. También están los creadores —independientes—: Vargas, Puig, Beti. Estos, sin influencias directas, buscan un modo de expresión personal.

Puig pinta en albornoz. Su estudio es alto y con grandes ventanales. Sobriedad y misticismo. En el estudio de Puig hay una atmósfera de creación. Yo me imagino así la habitación en la cual Proust escribió su «Tiempo perdido». Puig es un pintor de talento. La creación en él es fruto de inteligencia y trabajo. La inspiración —el azar— cuenta poco. Puig destruye las leyes racionales; las sustituye por postulados, precisos y puntuales, de estética. Ha creado un universo personal en sus cuadros. Su labor me parece una de las más originales de la pintura española. No tiene precedentes formales. Sin embargo, su pintura la encuentro en la línea de la del Greco y de Miró. Es un pintor «progresivo» y riguroso. Ir a su estudio nunca es una decepción. Siempre se encuentra, en su último cuadro, una tentativa de novedad. Su labor es la más difícil: la creación.

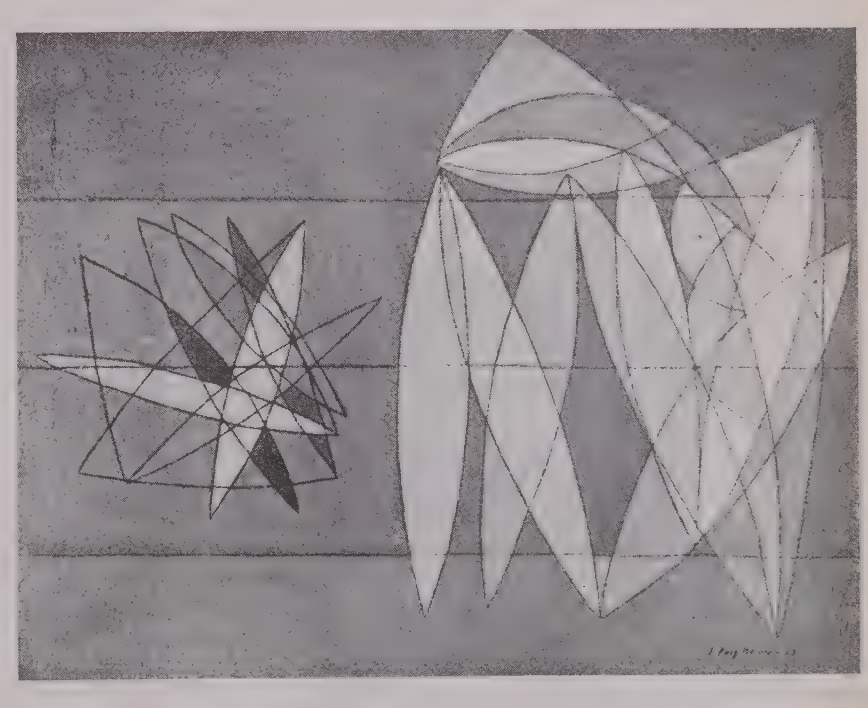
La Exposición de **La Joven Pintura Española** en París, fué un buen exponente. Los premios: primero, Beti; segundo, Puig (el año anterior fué el primero); tercero, Vitoria. Una Exposición variada, donde destacaban los premios y Grandez. Vargas logró, en junio de este año, entre quinientos pintores, pasar a la selección final del premio del Dome. España vive ajena a estas hazañas.

Vargas es un intelectual. En su biblioteca: Adamov, Faulkner, Joyce, Azorín, Dos Passos, Robbe-Grillet... Vargas es el más vanguardista de los pintores españoles que conozco. Considero su método pictórico como el de la más pura abstracción. Es un pintor que se vigila. Huye de la pintura decorativa. Sus formas, sus composiciones las corrige una y mil veces hasta dar con la sencillez y la sobriedad requeridas. Es sorprendentemente hábil y fecundo. Vargas da la sensación de que hubiera descubierto él, por sí solo, el arte abstracto. Es su modo de expresión propio.

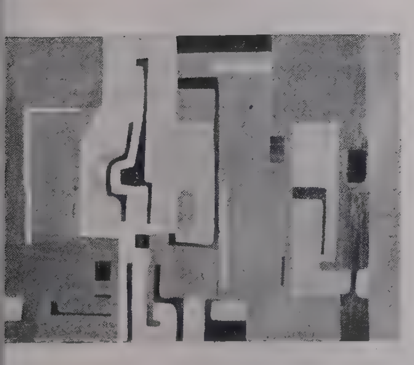
Beti, Puig y Vargas son tres buenos representantes, en París, de la tradición pictórica de nuestro país.

Fernando Arrabal

Composición, de Puig









Composiciones, de Vargas

La primera antología de...

(*Viene de la página 22.*)

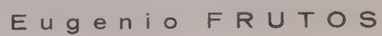
bre que el poeta ve como el altísimo forjador? ¡Ah!, «el hombre no existe»; estos hombres son una sombra del hombre ideal. El mundo está deshabitado de su habitante verdadero, es un Mundo *a solas.*

En la aurora del mundo todo aparecía como posible. Pero aparece el hombre, el hombre de cuerpo de barro, con «su dolor y limitación», transitorio y preocupado de su destino; el hombre que, desde su oscuridad, ve, como Platón las Ideas, aquella luminosidad prístina como Sombra del Paraíso. *Para volver a un paraíso real se necesita «la amorosa destrucción de la muerte», que nos haga, en un* Nacimiento último, *reintegrarnos a la luz.*

Mientras tanto, aquí vamos, con nuestro «dolorido sentir», viviendo nuestra vida terrena, nuestro humano vivir. Y la vida constituye una historia —una biografía— a través de las edades y una solidaria historia en nuestra comunicación con los demás. Y una historia, vivida por un poeta, es decir, vivida desde el sentimiento, es, por fuerza, una Historia del corazón.

● *He aquí la dinámica curva de una creación. No yo, el poeta mismo me ha dado el elegante y unitario trazo. Me ha bastado seguir las notas que proceden a los poemas seleccionados de cada uno de sus libros.*

La selección es una preferencia que puede variar con el momento. Pero cuando se selecciona una obra de tan alta verdad poética, cualquier selección nos pone en presencia de la poesía.



Eugenio FRUTOS

ARTE NORTEAMERICANO DEL SIGLO XX



● Andrew Wieth.—*El mundo de Cristina.*

Acabo de terminar la lectura de un libı
excelente y claro sobre materias artística
Se titula el libro «Arte norteamericano d
siglo xx», y lo ha publicado la editorial v
lenciana «Fomento de Cultura, Ediciones
Su autor es Vicente Aguilera Cerni.

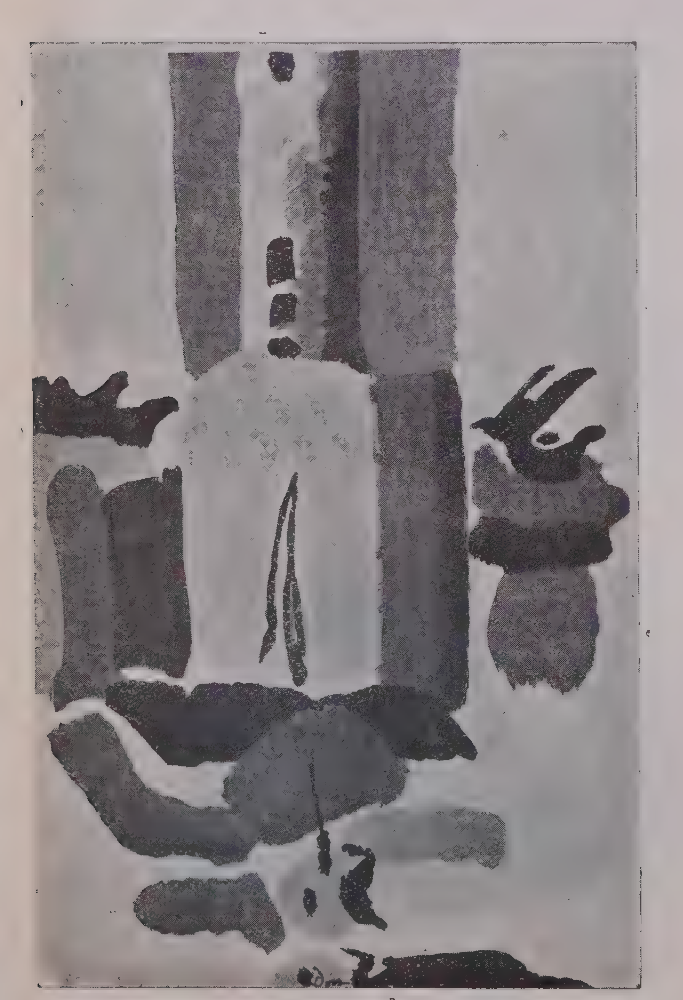
La empresa de dar a conocer el arte nort
americano de nuestro tiempo a los lector
españoles, no era fácil ni mucho menos
pero Aguilera Cerni, a nuestro parecer,
ha conseguido. Su obra, escrita sin ningú
aire de petulancia o pretensión, como si
tratara de un simple manual de iniciación
contiene, sin embargo, valores superiore
tanto en lo informativo como en lo crític
a la mayor parte de los libros que, sobr
esta o parecidas materias, suele verse po
ahí. En mi modesto entender, esta obra d
Vicente Aguilera es uno de los libros m
ritorios —más, desde luego, infinitament
que muchos otros que han tenido propagan
da a bombo y platillos y que han llevad
incluso importantes premios— que en Esp
ña se hayan escrito sobre materias de arte

Con la publicación de este libro —únic
que yo conozco de su autor, cuyo pensa
miento llega a mí, a través de él, por ve
primera— Aguilera Cerni se acredita com
crítico y filósofo del arte de primera fila
amén de escritor notable, dotado de estil
claro y jugoso, de método y sistema, y, l
que es más importante, de profundidad
originalidad de ideas.

A. Cerni, y esto es lo que da al libro u
cuño noble y superior, tiene ideas propia
y originales sobre las cosas, ideas vivida
y creadas por él, y no sólo ideas recibidas
Esto es lo que le diferencia de otros crí

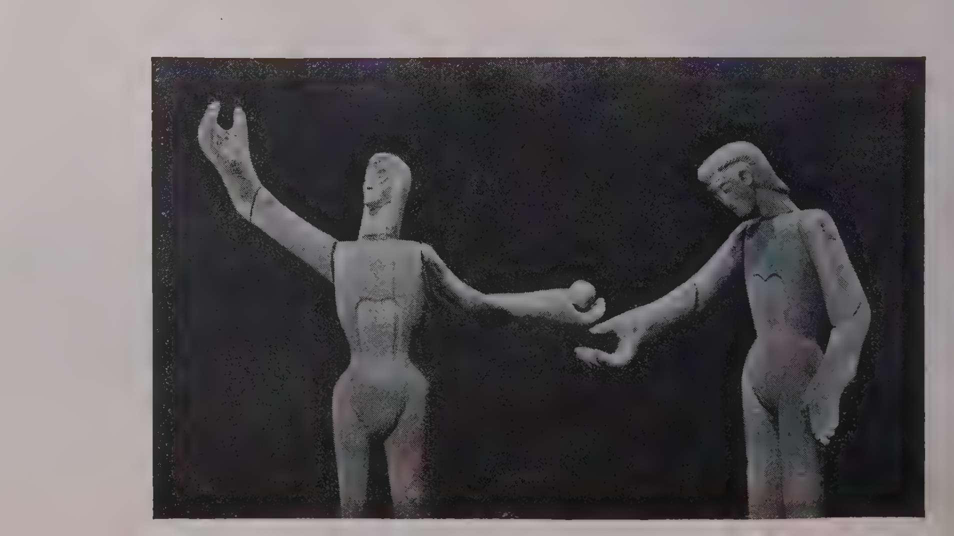
El libro al que dedicamos estas dos páginas, de V. Aguilera Cerni, ha merecido el premio "Pi y Súñer", con que el Instituto de Estudios Norteamericanos, de Barcelona, distingue la mejor labor cultural sobre temas de los Estados Unidos.

Arthur Dove.—*Abstracción.* ●



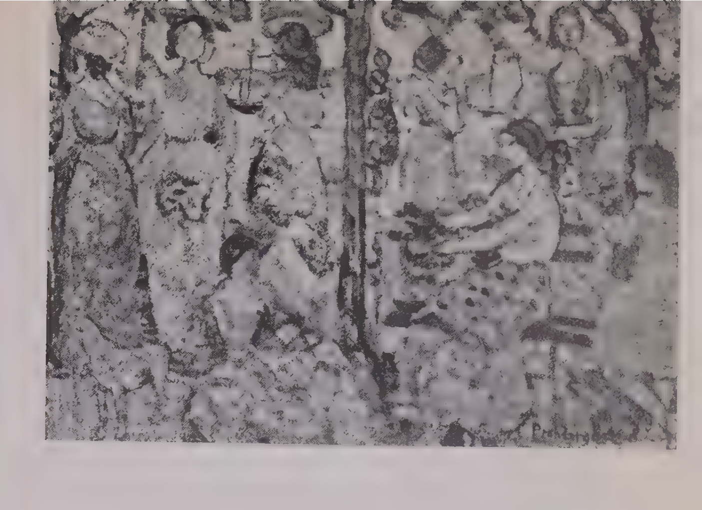


● Ben Shahn.—*La escalera roja.*





Morris Graves.—*Pájaro ciego.*



Maurice Prendergast.—*Aradia.*



Grant Wood.—*Gótico americano.*

ticos y tratadistas, igualmente bien documentados, pero mucho menos seguros en su organismo de ideas; lo cual es, de por sí, algo íntimo y entrañablemente sentido, aparte de ser también algo larga y dolorosamente elaborado; y, si no es eso, no es nada.

Las ideas de A. Cerni se ven vivir; forman —como digo— un organismo.

Yo supongo —puesto que no conocía a tan buen escritor y pensador— que no hago ningún descubrimiento, y que A. Cerni será bien conocido y estimado por otros que, más afortunados que yo, hayan tenido con él contacto o lo hayan leído antes; pero cumplo, dejando consignada mi impresión ante su lectura; que fué, por cierto, una impresión difícil de borrar y a la que habré de deber, no sólo ahora, sino también más adelante —me figuro—, muchas y fecundas sugestiones.

La actitud de Aguilera Cerni, siendo la de un crítico y un didáctico (su libro es eminentemente didáctico), corresponde a esa zona de la comprensión profunda de las cosas, que desborda lo estrictamente crítico y lo relativo a la mera disciplina, para entrar de lleno en el terreno de las ideas generales que tocan a lo substancial del hombre y de su problemática ante el mundo. De esta manera, con A. Cerni siempre es posible el diálogo, y aun en el caso de no estar enteramente de acuerdo con él, es posible recibir de él una lección y de obtener fértiles frutos para el propio perfeccionamiento.

Personalmente, yo tal vez tenga —ya sea por temperamento, experiencia o formación diferentes a las suyas— algunas discrepancias en relación a lo que él manifiesta y parece postular acerca de la historia y, sobre todo, acerca de los valores que él atribuye a los artistas abstractos que cita y al mismo arte llamado abstracto. Pero, como quiera que sea, resulta imposible, sin cicaterías que a nada conducen, negar grandeza y amplitud a su visión del arte moderno y a la misión que a este arte parece atribuída por el destino, así como nobleza y larga profundidad de miras a su insinuación, tan generosa, de hacer del arte moderno un instrumento de «comunicación» capaz de contribuir eficazmente a la solidaridad de todos los hombres.

No es, por cierto, ningún vano idealismo ni utopía lo que mueve semejante propósito o lo que anima una tal visión, sino algo enteramente posible, al menos en cierta medida, aunque también sea posible el completo fracaso. Y en relación con esto, que-



Max Weber.—*El geranio.*



Joseph Pickett.—*El valle de Manchester.*

remos citar unas palabras suyas, bellas y orientadoras, que son algo así como el «leit motiv» de todo el libro. Son las palabras finales:

«Buscar el estilo —dice: él parte de que la angustiada pesquisa del arte moderno, ora sea hacia el bien ora hacia el mal, es una búsqueda del estilo de nuestro tiempo, de nuestro estilo *necesario* y no caprichoso o banal— es buscar el tipo de humanidad capaz de crearlo. Es proponer la entereza contra la fragmentación, el hacerse contra el disgregarse. Es querer lo querido, y quererlo en su verdad. No por su posibilidad (pues puede ser imposible), sino por su valor para edificarnos a nosotros mismos, para alcanzar esa plenitud, esa integración del propio ser que es la justificación y el valor de la vida.

«Si esta inmensa lección fuera la única (que no lo es) —sigue diciendo— aprendida al prestar atención a un sector del arte moderno, sería suficiente para justificar cuanto respeto y gratitud queramos concederle.»

Palabras profundas y certeras.

Dijo San Agustín —y permítame el lector citarlo, aunque yo no sea muy amigo de las citas y aunque parezca siempre un tanto forzado el traer a cuento, por un quítame allá esas pajas, a la patrística— que la paz era la consecuencia de una concordia entre el pensamiento y la acción.

Nada más real. Pero si no somos dueños de un estilo, es decir, de un modo de producirnos y de accionar que satisfaga nuestra más profunda inquietud interior y nuestra esperanza, tampoco podremos emprender acción alguna que nos conduzca verdaderamente a la paz. Por eso estamos buscando ese estilo, nuestro estilo, en medio de la incertidumbre y la esperanza del mundo nuevo que se anuncia; y con él, la paz. Así lo ha visto, con honda penetración, que pasa sobre lo epidérmico de las intenciones de tal o cual artista o artistas modernos determinados, para entrar en la esencia del problema, Aguilera Cerni:

«Estamos buscando —dice— esa verdad elemental y básica que pueda unirnos a todos. Tratamos de averiguar un estilo, un querer verdaderamente querido. Algo que no se puede alcanzar con fáciles aceptaciones, sino con inquietud rebelde y exigente. Para eso —y no para otra cosa— puede servirnos la libertad en la búsqueda, tan trabajosamente conseguida. Pues lo que en realidad andamos buscando no es la liberación expresiva como fin, sino como medio que nos permita encontrar la nueva paz de nuestro estilo.»

L. T.

RUBIO CAMÍN

Rubio Camín es asturiano, de Gijón, según creo. Tendrá, a juzgar por su aspecto, unos treinta o treinta y un años, y da la impresión de un hombre serio, concentrado y, como hoy se dice, intravertido. Con su cabeza fuerte, poblada de un pelo muy crespo y negro, no representa el tipo más común del asturiano, aunque su segundo apellido, Camín, tenga ilustres antecedentes en la hermosa cepa de la tierra astur. Tal vez haya en él dos castas bien pronunciadas, representadas por los linajes respectivos de los dos apellidos, Rubio y Camín. Todo esto, de todos modos, son meras impresiones visuales, pues yo no conozco a Rubio Camín, aunque sí lo haya visto, ni he hablado con él en mi vida.

Su pintura tiene algo de esa concentración que el hombre tiene, aunque acaso sea la pintura más melancólica que el hombre y el hombre parezca más apasionado y —también como ahora se dice— temperamental que la pintura.

Desde un punto de vista puramente técnico, esa pintura está labrada a base de fuertes empastes, donde se advierte la influencia de las últimas corrientes abstractas, y dispuesta conforme a unas estructuras formales muy simples. Pero a mí, a quien nunca me ha interesado demasiado lo puramente técnico, o al menos nunca me ha interesado tanto como el contenido espiritual de la obra, me parece que lo técnico no es lo que mejor define la personalidad más entrañable de Rubio Camín (aunque sea la de él una técnica limpia, sin llegar, empero, a ser muy compleja ni profunda), y en cambio la define muy bien el sentido de lo que podríamos llamar «su mundo».

Este mundo de Camín arranca del paisaje cotidiano. Yo no he vivido en Gijón, pero he vivido bastante tiempo en Oviedo, donde hice la guerra, y he visto allí paisajes parecidos a esos que pinta Camín (por ejemplo, esos muros y esos depósitos de agua de la estación ferroviaria, hasta el punto de que no sé si serán, algunos de ellos, del propio Oviedo y no de Gijón; pero para el caso da igual), y puedo asegurar que el espíritu hondo de ese paisaje está captado no solamente con un gran amor y una gran finura, sino con una grave penetración, que desborda lo epidérmico de las cosas para entrar en su meollo más escondido.

Así, los paisajes, que al natural tal vez tengan más animación y vida de la que Camín les presta, aparecen en sus cuadros desnudos y silenciosos, reducidos a puros esquemas de masas cromáticas severas, ordenadas en simplicísimas estructuras geométricas (el cuadrado de unos muros grises o pardos, el plano uniforme de un suelo reducido a una superficie casi homogénea siena tostada, etc.); y las mismas figuras humanas, que forman un solo cuerpo con el paisaje, aunque ya no tan simples como éste, conservan todavía un aire de simplicidad y de desnudez y silencio, al igual que aquél, que no proceden de una mera observación y descripción de las cosas, sino que vienen de una interpretación íntima, en la que lo anecdótico y pasajero ha sido depurado y trasmutado, hasta llegar a esa síntesis expresiva del sentimiento con que Camín las presenta ante nuestros ojos.

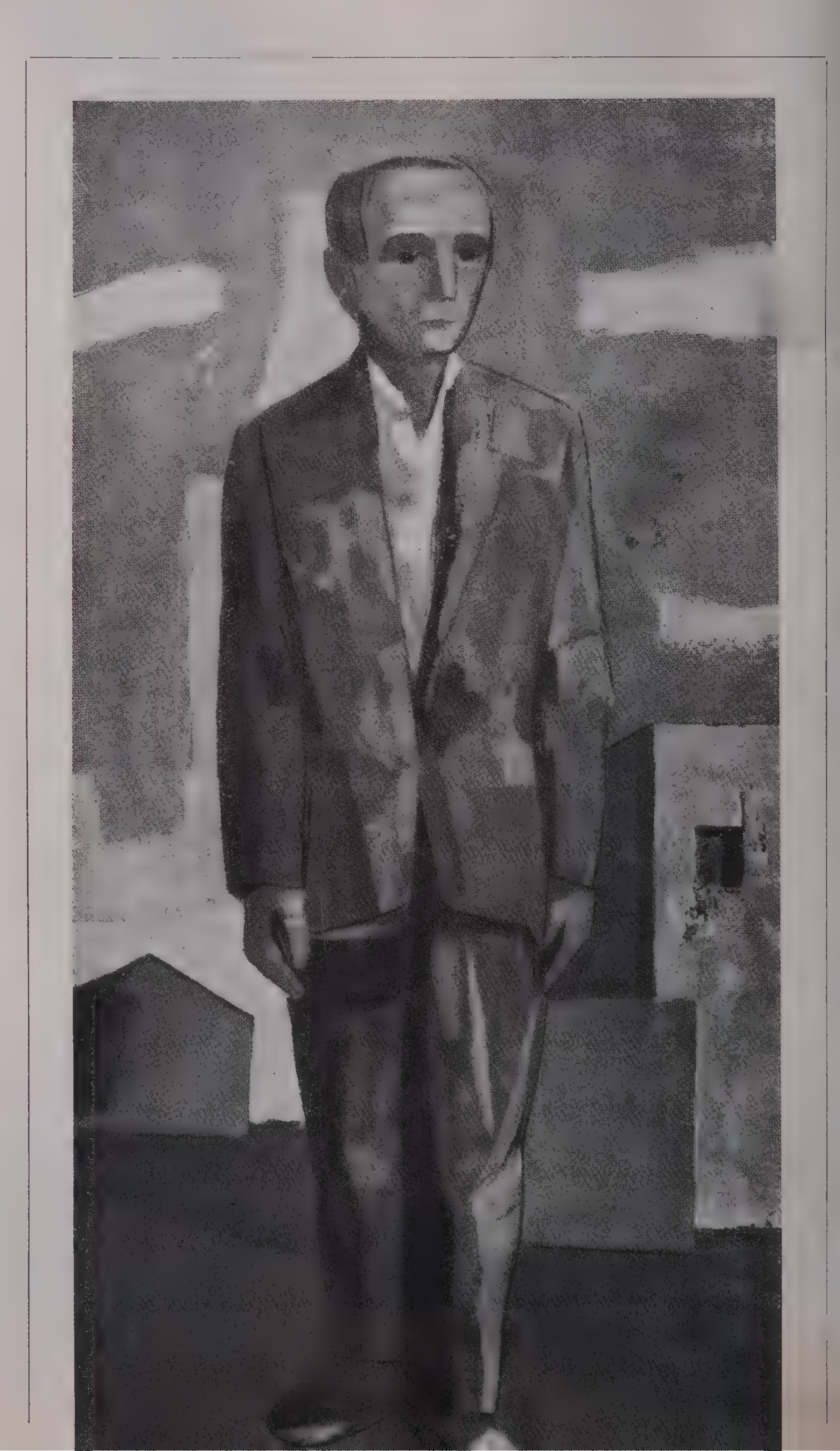
A mí me parece interesante la pintura de Camín, y muy sincera en lo más importante de su contenido. Creo que también es muy fiel, y que da, a través de esa perífrasis aparente de la desnudez y el despojo, un trasunto, en muchos sentidos, riguroso de la realidad, o por lo menos del sentimiento que esa realidad es capaz de suscitar.

Yo creo, sin embargo, que la pintura de Camín habrá de evolucionar con el tiempo; y que, aun cuando haya de aplaudirse, en cierto sentido, esa extrema simplicidad con que hoy viste —o desnuda— las cosas y los seres, también hay que decir que, en otros sentidos, constituye un peligro.

La simplicidad sistemática es una actitud igualmente sistemática del arte moderno. Por lo general, lo simple es bueno, y siempre mejor que lo farragoso. Pero a veces esa simplicidad no pasa de ser una posición apriorística, destinada a aligerar y favorecer la composición; y, como ocurre con todo lo apriorístico, se corre el peligro de que lo que empieza siendo un prisma de contemplación y valoración, se convierta en puro manierismo, y de que entonces la obra de arte se desmedule y pierda fuerza y verdad.

Como Rubio Camín es todavía un artista joven y como parece sincero e inteligente, en estas primeras obras (primeras que yo veo, quiero decir; pues no se trata ciertamente de simples tanteos juveniles, sino que se advierte ya cierto grado de madurez), es de esperar que su pintura vaya a más, y que sus obras futuras enriquezcan con mayor fuerza esa visión del mundo asturiano, del que algunos nobles predecesores de Rubio Camín (pongamos un Evaristo Valle, como singular ejemplo) nos han dejado testimonios tan delicados, jugosos y veraces.

T.



ALGO GERMINA VIVO Y FECUNDO

Queremos dedicar a una modesta revista argentina, de la que nos llega el número 1 —*Cuaderno Literario*—, un amplio espacio. Incluimos tres de sus trabajos, de carácter heterogéneo: «El escritor y la libertad» (ensayo corto), «El tonto» (cuento) y «Epíteto» (poema). Estas muestras darán idea de la solvencia que entraña ese *Cuaderno*, el cual, según decimos, es de modesto formato; casi pobre. Desde luego, el énfasis está ausente de sus páginas, lo que es una señal buena. «...confiamos en el tiempo y, además, con humildad, estamos en el mundo». A este sencillo propósito obedece, por boca propia, el nacimiento de *Cuaderno Literario*.

Es para alegrarse de que así sea. Desconocemos a los autores. Advertimos en ellos un espíritu de claridad e independencia. Si Hispanoamérica y España perseveran o se abren paso por este camino, sonará para el mundo una hora de más plenitud y, en definitiva, de más libertad esencial, que es la que consiste en poner los valores éticos, espirituales, por encima de toda consideración.

Nos parece hallar razones, con el respaldo de las obras, para alimentar este optimismo. En la América que habla castellano, bajo capa, a ratos, de incuria o retórica, aletea una verdad desnuda, que pone su pasión en ser viva, auténtica y en no dejarse empapelar por las palabras huecas, sedicentemente hinchadas y graves, que tantas veces llegan, postizas, de Europa... El hombre personal, el hombre con nombre propio importa allí, si nuestro oído distingue «las voces de los ecos»...

Por que así sea, al modo que un grano de arena, recogemos abajo los trabajos aludidos, y también un cuento del libro SPIKS, que nos remite de Puerto Rico su autor, Pedro Juan Soto; más otro relato o fábula —«Imanaida, la oscuridad»—, firmado por María Manuela de Cora en su obra KUAI-MARE. *Mitos aborígenes de Venezuela.*

SPIKS es un libro dramático, tenso, de exposición cruda y, pese a su procacidad, «inocente»... Las palabras nos asaetean, mas nacen tan sin mixtificar, vienen tan rectas del corazón de la vida, que nos traspasan de ternura. Compadecemos a estos hermanos portorriqueños, de los que el autor extrajo sus personajes, que existen, son reales —es evidente— y hablan con nuestra sangre...

Pedro Juan Soto nació el año 28. Fué «peón de cafetería» en Nueva York —ciudad en que habitó largo tiempo—, «ujier de cine, estudiante universitario y periodista». En la dedicatoria, aludiendo a su libro, nos dice: «...amargas palabras, porque por ahora no sé otras». Son palabras fieles a su casta: dejan un rastro de dolor, sabor de ceniza en el entendimiento... A mí, como extremeño —según dije con referencia a «El llano en llamas», del mejicano Juan Rulfo—, me penetran en los huesos por el acento, por giros que se mantienen semejantes a los de mi tierra y porque tengo particular sensibilidad para las voces del ancestro, que me llegan en el tiempo como quejidos de la especie, añejísimos, pero cuyo grito no se ha extinguido todavía. América es nuestra infancia que revive...

Relatos simples, de trazo enérgico y puntual, basta un número de siete, componen SPIKS. Entreveradas van lo que el autor llama «Miniaturas»: bosquejos mínimos, sin embargo, «completos»; especie de instantáneas, mediante las que se capta la realidad en un escorzo o vibración pasajeros.

No es un libro psicológico el de Soto, en el sentido de no empecinarse en seguir el hilo de los sentimientos, pero es un libro de intuiciones inteligentes sobre la vidriosidad, oprobio, virginidad y aspereza del espíritu, que se expresa por contradicciones y que gime aherrojado a la estaca de la carne y de su flaqueza congénita. En este libro está —al menos yo lo he percibido— algo de todo esto. Felicito al autor por ello y le deseo, a la vez, que algún día «sepa» de la alegría y la serenidad. Quizá cuando los años aquieten su espíritu y en él se haya remansado la experiencia, que enseña a no pedir de la vida más que lo que ésta, buenamente, dé de sí. Quizá también para entonces Nueva York sea otra cosa, y otra cosa Puerto Rico. ¡Quién sabe! El mundo da tantas vueltas... Algunas son a derechas, no todas al revés. Esto es lo que enseña la vida a las gentes con talento y corazón magnánimos y hasta a los que no lo tienen. Pues la vida se impone como un hierro ardiendo... Ved la cara de los viejos, listos o torpes...

F.

El escritor y la libertad

Por BERNARDO VERBITSKY

No hay duda de que todos coincidimos en que la libertad es indispensable a la creación literaria. Pero corresponde agregar que el escritor tampoco puede cruzarse de brazos y esperar a que otros le aseguren esa libertad.

En todos los tiempos el escritor ha trabajado o ha creado, a pesar de la falta de libertad. La obra literaria es el arma del escritor para luchar por la libertad. Hay muchas maneras de hacerlo. Creo que toda obra literaria auténtica es un argumento en favor de la libertad humana en la medida en que es una defensa del individuo, sea en contra de toda opresión, sea contra la misma fatalidad, encarnada en dioses o en presiones sociales. La guerra actúa como una fatalidad, pero el conocimiento de sus causas puede servir para prevenirla, defendiendo al individuo de lo que Alberdi llamó el crimen de la guerra. Hay gente que cree que a los grandes escritores clásicos sólo les interesó el arte, entendiendo por arte algo que se relaciona con alguna perfección que no tiene nada que ver con los hombres. Esto es un error. Shakespeare no se ocupa en «Hamlet» de problemas sociales, pero, al profundizar en el conocimiento del alma humana, prepara al individuo para la libertad. Lo mismo Dostoievsky, aunque por sus ideas políticas fuese un reaccionario.

Todos conocemos a escritores a quienes, por mucha libertad que haya, la libertad no les interesa ni como tema ni como objetivo humano. También hay escritores que esperan la libertad como un regalo que otros pueden hacerle, y a quienes luego recompensan dedicándoles un soneto.

El escritor puede luchar por la libertad por distintos caminos. Chejov no escribió directamente contra el Zar, ni mostró alguna militancia especial de partido. Pero, al mostrar tan punzantemente que la vida rusa era en aquel tiempo tan gris y tan poco favorable para la gente idealista y de mayor sensibilidad, estaba diciendo directamente que era necesario transformar un mundo en el cual la vida resultaba sinónimo de tristeza.

Se puede, asimismo, señalar algunas contradicciones. No siempre la libertad política evita dificultades a los escritores, y muchas veces los escritores deben soportar ciertas formas de la incomprensión que no se relacionan directamente con la falta de libertad política. Puede suceder que exista, por ejemplo, libertad de comerciar, pero, en cambio, se limite a un gran poeta, como a Baudelaire, la libertad de expresar todo su enorme genio. Nadie duda, por ejemplo, que Gran Bretaña sea un modelo de democracia, y, sin embargo, creo que aún hoy subsiste la prohibición contra el Ulises de Joyce, libro que debiera ser y es orgullo de la literatura inglesa, sin que esto conmueva a una censura que toma más en cuenta los prejuicios que las necesidades y los derechos del arte y de la libertad.

Combatir en favor de la libertad no significa tan sólo, con criterio simplista, «escribir contra el gobierno». La libertad es un estado ideal que debe asegurar la plena realización del individuo como tal. Luchar por la libertad implica luchar por la justicia. Cervantes no fué políticamente rebelde a su rey, pero escribió el mayor alegato que nos ha dado la literatura o el arte.



EL TONTO

Por HAMLET LIMA QUINTANA

El muerto estaba en el cajón irguiendo su perfil. En la penumbra, el olor de las flores insistía, desagradable, a gritos. Entraban sombras que al rato salían sin hablar. Yo no sabía qué hacer con las manos, ni con los ojos. Crucé los brazos sobre el pecho. Las flores me ponían la mirada agria; entonces coloqué los ojos sobre el muerto. De pronto, había alguien más al lado mío. Lo presentí como si me hubiera puesto la mano sobre el hombro: Lo miré. Era un muchachón incoloro; un individuo que adoptando la actitud más grave siempre quedaría ridículo. Alzó los ojos hasta mí y me sonrió. Yo pensé que en ese momento podría ofrecerme un ramo de flores o un escarabajo. Era lo mismo. En la sonrisa estúpida venía escrito su nombre: era el tonto.

Como no teníamos otra cosa que hacer, seguimos mirando al muerto. Una mosca se posó sobre el borde del cajón; caminó hacia adentro y se detuvo un instante en la frente del muerto. De reojo, vi al tonto observar al insecto. La mosca siguió por el camino de la nariz. Yo sentí un escozor en la punta de la mía. El tonto la señaló con un dedo, sonriendo. La mosca caminaba ahora con más confianza por la cara sin muecas. Los ojos del tonto la seguían, deslumbrados. Yo me ahogaba con el olor de las flores, con el muerto, con la mosca, con el tonto. Era mucho peso. Y salí a fumar un cigarrillo.

Recién amanecía y aspiré el aire de la mañana junto con el humo. Al rato, otra vez sentí la presencia, a mi lado. Casi tuve miedo. El tonto me miró y me dijo:

—Yo vivo aquí, a la vuelta, y vine a ver el muerto. ¿Sabe, señor?

—Muy bien— le contesté.

Uno no sabe qué respuesta dar a un tonto. Le dije «Muy bien» como podía haber dicho: «Un perro sin cola». Nada tenía sentido.

Callamos por un rato. De golpe, dijo:

—Yo le voy a acompañar hasta la iglesia. Al cementerio no, porque es difícil volver. ¿No le parece, señor?

—Es claro— dije yo.

—Hasta la iglesia —repitió—, al cementerio, no. Es un lío. ¿No es cierto, señor?

—Claro.

Al muerto le sacaron por la ventana. La puerta era muy estrecha. Caminé detrás del cajón sintiendo a mi lado la presencia del tonto. Entré a la iglesia y me arrodillé en un banco. El tonto estaba a mi izquierda. Se derramó una luz gris, de cirio viejo, sobre mi rostro. Hacía calor, faltaba el aire. Me puse bizco y me miré la punta de la nariz. Estaba color ceniza. Lo miré de reojo. El me estaba mirando de frente, con asombro impertinente. Me molestó. Al rato, me cosquilleó la frente. Después, entre las cejas. Bajó por la nariz. La miré. Llegó a la punta. El tonto me sonrió más estúpidamente todavía y me señaló con un dedo.

—Es la mosca —dijo—; la del muerto.

Sentí frío. La voz del sacerdote ya no llegaba hasta mí. No se oían los ruegos. Ni siquiera los ecos que guardan las iglesias.

—Es la del muerto— repitió el tonto.

Se levantaron todos en silencio. Al llegar cerca de la puerta volví la cabeza para ver si no había quedado en el banco mi cadáver. No; estaba vacío. Salí de golpe al sol. Miré la plaza de enfrente. Oí el canto de los pájaros. Me escuché el corazón. Vi mis manos con la sangre latiéndome debajo de la piel. El tonto me sonrió y dijo:

—Al cementerio no voy; es difícil volver. ¿No es cierto, señor?

—Claro— le contesté, mientras pensaba: «¡Idiota!»

—Yo sólo vine a ver al muerto.

—Es difícil; es un lío —y la sonrisa de la tontería le colgaba de los labios como si fuera baba.

Me metí en un auto. Bajo los rayos del sol que atravesaban los árboles, el tonto se alejaba. Se dió la vuelta y me saludó con la mano.

Su sonrisa era casi humana.

Levantó una hoja del suelo.

Silbaba.

EPITETO Por Luis Gregorich

I

Las palomas se mueven en los techos.
El sol no es nada comparado con el sudor caliente,
la luna no es nada comparada con las lágrimas calientes de las mujeres

Se acabaron los días, los días están vacíos,
los niños ven que pasa tristemente un tren,
las manos aburridas en los bolsillos no encuentran fuego,
desaparecen las abuelas,
abuelas, oasis de los desiertos aldeanos,
el hombre sale a la calle, en la calle no hay nada, el día se ha ido.

Las casas se aprietan y dentro las manos se aprietan,
el pan se dora en el horno como se doró siempre,

entre las sábanas hay amor y odio,
todavía hay cabezas juntas, trigales agitados
ahí fermenta, fermentará el alimento de los días.

Pero salimos, el hombre sale a la calle
porque también es luciérnaga,
porque también sus ojos son altos y no debe tener miedo
porque es salvajemente libre
como es libre la hormiga que respira y el tallo vegetal que vive
es libre para matar y morir, para elegir al pájaro que le plazca,
es libre de tallar la roca o dejar que lo modelen,
el hombre sale a la calle, no hay día,
el hombre debe gritar hasta romperse los sonidos.
Y la palabra sigue inscripta en el aire y las tejas.
La palabra está en los gatos del hogar y los hospitales.

II

Ahora, escuchad:
el día no estaba porque los petimetres se habían irritado,
los de ayer y hoy, los que crecen asesinándose,
los que destrozan el mundo por lo que han descubierto en el baño,
y lloran agrio y salado llanto
(Mandaron que un pavor metálico rasgara el cielo)

y todos nos sentimos animales pequeños.
Mandaron largas hileras de tortugas silenciosas
y todos, lentos ante el metal, cedimos.
Mandaron que los ratones de los juzgados
salieran y nos persiguieran por la ciudad.
Mandaron que la catedral se iluminase y adentro bailaran verdes cangrejo[s]
Mandaron silencio a las voces del bosque detrás del río,
mandaron, definitivamente, que nos enterraran la boca.
Ellos, los de labios apretados,
los que vienen del hule y van a la fastuosa gloria de los cementerios,
los que vienen de la cama en desorden
y perecen en la espuma de los caballos.

Victoria del vino sobre el pelo perfumado,
victoria del cuchillo sobre las pupilas claras.
Victoria en las tabernas y derrota en las plazas.
Victoria en las antesalas y derrota en el cuarto de los hijos.
Triunfaron, es cierto, pero la sangre es un desquite,
la sangre, río que no debe desviarse,
ahorcaron a las abuelas, pero las abuelas son panes perennes,
hicieron trizas con el puño los deseos,
pero los deseos vuelven, son como el verano.

III

Perdona, hermano desnudo, la felicidad del hombre:
la pura colmena, la geometría pura jamás es feliz.
Y recuerda que no es solamente por ti
que se ha roto el equilibrio
y la brisa atraviesa los domingos
y los besos.
Tuyas, solamente tuyas, son las heridas abiertas,
y los brazos, en cruz (en la forma primitiva).
Tuyo, además, es el hálito de las venas,
las chimeneas, la noche solitaria,
y el ser desnudo.
Desnudo. Desnudo. La desnudez es nuestra.

MINIATURA

¡Mire, usté que hablá inglés, explíquele a este policía! El tipo ese hacía rato que estaba ahí sentado con su lápiz y su papel, dibujando a la Minerva borracha cuando bailaba con la vellonera. Yo me le fui por detrás para ver cómo estaba saliendo el retrato y no me gustó porque ésta que ha pintao no es la Minerva. Fíjese qué cara más lavá tiene ésta... y no tiene ni pechuga ni barriga así caída como la Minerva. ¿Se da cuenta? Y como de una mujer tan acabá había hecho una muñeca, lo toqué en el hombro y le dije: «Nene, píntame esto...» Yo no sabía que le iba a caer mal. Era un chiste, ¿ve? El tipo me tiró una bofetá, y yo, que no le aguanto golpes más que a Marota, le di con una botella. Dígale al policía que a tipos así, que no entienden el ambiente... ¡Dígale que fué en defensa propia!



● Este grabado, en linóleo, es uno de los que ilustran el libro de P. J. Soto, SPIKS. Autores de dichos grabados son L. Homar, C. Raquel Rivera y R. Tufiño.

GARABATOS

1

El reloj marcaba las siete y él despertó por un instante. Ni su mujer estaba en la cama, ni sus hijos en el camastro. Sepultó la cabeza bajo la almohada para ensordecer el escándalo que venía desde la cocina. No volvió a abrir los ojos hasta las diez, obligado ahora por las sacudidas de la Graciela.

Aclaró la vista estregando los ojos chicos y removiendo las lagañas, sólo para distinguir el cuerpo ancho de su mujer plantado frente a la cama, en aquella actitud desafiante. Oyó la voz estentórea de ella, que parecía brotar directamente del ombligo.

—¡Qué! ¿Tú piensah seguil echao toa tu vida? Parece que la mala barriga te ha dao a ti. Sin embalgo, yo calgo el muchacho.

Todavía él no la miraba a la cara. Fijaba la vista en el vientre hinchado, en la pelota de carne que crecía diariamente y que amenazaba romper el cinturón de la bata.

—¡Acaba de levantalte, condenao! ¿O quiereh que te eche agua?

El vociferó a las piernas abiertas y a los brazos en jarras, al vientre amenazante, al rostro enojado:

—¡Me levanto cuando me salga di adentro y no cuando usté mande! ¡Adió! ¿Qué se cree uhté?

Retornó la cabeza a las sábanas, oliendo las manchas de brillantina en la almohada y el sudor pasmado de la colcha.

A ella le dominó la masa inerte del hombre: la amenaza latente en los brazos quietos, la semejanza del cuerpo al de un lagartijo enorme.

Ahogó los reproches en un morder de labios y caminó de nuevo hacia la cocina, dejando atrás la habitación donde chisporroteaba, sobre el ropero, la vela ofrecida a San Lázaro. Dejando atrás la palma bendita del último Domingo de Ramos y las estampas religiosas que colgaban de la pared.

Era un sótano donde vivían. Pero aunque lo sostuviera la miseria, era un techo sobre sus cabezas. Aunque sobre ese techo patearan y barrieran otros inquilinos, aunque por las rendijas lloviera basura, ella agradecía a sus santos tener dónde vivir. Pero Rosendo seguía sin empleo. Ni los santos lograban emplearlo. Siempre en las nubes, atento más a su propio desvarío que a su familia.

Sintió que iba a llorar. ¡Ahora lloraba con tanta facilidad! Pensando: *Dios Santo, si yo no hago más que parir y parir como una perra y este hombre no se preocupa por buscar trabajo, porque prefiere que el gobierno nos mantenga por correo mientras él se la pasa por ahí mirando a los cuatro vientos como Juan Bobo y diciendo que quiere ser pintor.*

Detuvo el llanto apretando los dientes, cerrando la salida de las quejas que pugnaban por hacerse grito. Devolviendo llanto y quejas al pozo de los nervios, donde aguardarían a que la histeria les abriera cauce y les transformara en insulto para el marido, o nalgada para los hijos, o plegaria para la Virgen del Socorro.

Se sentó a la mesa, viendo a sus hijos correr por la cocina. Pensando en el árbol de Navidad que no tendrían y los juguetes que mañana habrían de envidiarles a los demás niños. *Porque esta noche es Nochebuena y mañana es Navidad.*

—¡Ahora yo te dihparo y tú te caeh muelto!

Los niños jugaban bajo la mesa.

—Neneh, no hagan tanto ruido, bendito...

—¡Yo soy Chen Otry! —dijo el mayor.

—¡Y yo, Palón Casidi!

—Neneh, que tengo dolol de cabeza, por Dioh...

—¡Tú no ereh Palón na! ¡Tú ereh el pillo y yo te mato!

—¡No! ¡Maaamiii!

Graciela torció el cuerpo y metió la cabeza bajo la mesa para verlos forcejear.

—¡Muchachos, salgan de ahí! ¡Maldita sea mi vida! ¡Rosendo, acaba de levantalte!

Los chiquillos corrían nuevamente por la habitación; gritando y riendo uno, llorando otro.

—¡Rosendo!

2

Rosendo bebía el café sin hacer caso de los insultos de la mujer.

—¿Qué piensah hacer hoy, buhcal trabajo o seguil por ahí, de bodega en bodega y de bar en bar, dibujando a to esoh vagoh?

El bebía el café del desayuno, mordiéndose los labios distraídamente, fumando entre sorbo y sorbo su último cigarrillo. Ella daba vueltas alrededor de la mesa, pasándose la mano por encima del vientre para detener los movimientos del feto.

—Seguramente iráh a la teltulia de loh caricortáoh a jugar alguna peseta prehtá, creyéndote que el maná va a cael del cielo hoy.

—Déjame quieto, mujer...

—¡Sí, siempre eh lo mihmo: déjame quieto! Mañana eh Crihmah y esoh muchachoh se van a quedal sin jugueteh.

—El día de Reyeh en enero...

—A Niu Yol no viene loh Reyeh. ¡A Niu Yol viene Santa Cloh!

—Bueno, cuando venga el que sea, ya veremoh.

—¡Ave María Purísima, qué padre, Dioh mío! ¡No te preocupan na máh que tuh garabatoh! ¡El altihta! ¡Un hombre viejo como tú!

Se levantó de la mesa y fué al dormitorio, hastiado de oír a la mujer. Miró por la única ventana. Toda la nieve caída tres días antes estaba sucia. Los automóviles habían aplastado y ennegrecido la del asfalto. La de las aceras había sido hollada y orinada por hombres y perros. Los días eran más fríos ahora porque la nieve estaba allí, hostilmente presente, envilecida, acomodada e[n] la miseria. Desprovista de toda la inocen[cia] que trajo el primer día.

Era una calle lóbrega, bajo un aire pe[...]sado, en un día grandiosamente opaco.

Rosendo se acercó al ropero para saca[r] de una gaveta un envoltorio de papeles. Sentándose en el alféizar, comenzó a exa[...]minarlos. Allí estaban todas las bolsas d[e] papel que él había recogido para romper[...]las y dibujar. Dibujaba de noche, mientra[s] la mujer y los hijos dormían. Dibujaba d[e] memoria los rostros borrachos, los rostro[s] angustiados de la gente de Harlem: todo l[o] visto y compartido en sus andanzas del día.

Graciela decía que él estaba en la segun[...]da infancia. Si él se ausentaba de la muje[r] quejumbrosa y de los niños llorosos, ex[...]plorando en la Babia imprecisa de sus tra[...]zos a lápiz, la mujer rezongaba y se mo[...]faba.

Mañana era Navidad y ella se preocupab[a] porque los niños no tendrían juguetes. N[o] sabía que esta tarde él cobraría diez dóla[...]res por un rótulo hecho ayer para el ba[r] de la esquina. El guardaba esa sorpres[a] para Graciela. Como también guardaba l[a] sorpresa del regalo de ella.

Para Graciela él pintaría un cuadro. U[n] cuadro que resumiría aquel vivir juntos, e[n] medio de carencias y frustraciones. Un cua[...]dro con un parecido melancólico a aquella[s] fotografías tomadas en las fiestas patronale[s] de Bayamón. Las fotografías del tiempo de[l] noviazgo, que formaban parte del álbu[m] de recuerdos de la familia. En ellas, ambo[s] aparecían recostados contra un taburete alt[o] en cuyo frente se leía «Nuestro Amor» [...] «Siempre Juntos». Detrás estaba el teló[n] con las palmeras y el mar y una luna d[e] papel dorado.

A Graciela le agradaría, seguramente, sa[...]ber que en la memoria de él no había muer[...]to nada. Quizás después no se mofaría má[s] de sus esfuerzos.

Por falta de materiales, tendría que ha[...]cerlo en una pared y con carbón. Pero serí[a] suyo, de sus manos, hecho para ella.

3

A la caldera del edificio iba a parar tod[a] la madera vieja e inservible que el super[...]intendente traía de todos los pisos. De al[lí] sacó Rosendo el carbón que necesitaba. Lue[...]go anduvo por el sótano buscando una pa[...]red. En el dormitorio no podía ser. Graciel[a] no permitiría que él descolgara sus estam[...]pas y sus ramos.

La cocina estaba demasiado resquebraja[...]da y mugrienta.

Escogió el cuarto de baño por fuerz[a]. Era lo único que quedaba.

—Si necesitan ir al cuarto de baño —dij[o] a su mujer—, aguántesen o usen la ehcu[...]pidera. Tengo que arreglar unoh tuboh.

Cerró la puerta y limpió la pared de cla[...]vos y telarañas. Bosquejó su idea: un hom[...]bre a caballo, desnudo y musculoso, qu[e]

(Pasa a la página siguiente)

IMANAIDA, LA OSCURIDAD

La riqueza de la cultura aborigen de Venezuela, tan poco conocida en Europa, se muestra espléndidamente en la exuberante floración de sus leyendas y mitos, donde todo un primario sentido cósmico se mezcla a lo concreto, a lo racial, al árbol cercano o al animal de la selva.

Una buena muestra de esta abundante mitología venezolana encontramos reunida en el reciente libro de María Manuela de Cora, «Kuai Mare. Mitos aborígenes de Venezuela» (Editorial Oceánida, Madrid-Caracas, 1957). De allí entresacamos este bello ejemplo, la leyenda de «Imanaida, la Oscuridad», para ofrecerlo a los lectores de INDICE.

En «Imanaida» están todos los elementos más puros y vibrantes de lo mitológico: la luz y la oscuridad, los días y las noches, la relación de los hombres con el universo físico, la fuerza de lo sexual —quizá demasiado discretamente velado en esta versión—, el misterio del bosque y de sus pájaros animados (el bello y seco pasaje: «Tales voces dió y caminó tanto sin pararse a descansar, que al fin se convirtió en un pájaro llamado Tobesia»)...

Algo, en fin, de lo que Venezuela, ese yacimiento multicolor, encierra en su entraña.

B.

AL principio de todos los tiempos siempre había claridad en la tierra, porque la noche la nía un guarao (1) escondida dentro de una caja torotoro (2) hecho de fibras de tirite (3).

Nadie sabía que Imanaida, la oscuridad, estaba culta de aquella forma, porque el hombre, cada ez que salía del poblado a cazar o a pescar, reomendaba mucho que no se acercasen a mirar as cosas que dejaba en su rancho, con la intenión de que no descubrieran el secreto.

En cierta ocasión, como de costumbre, dijo a u cuñado:

—No vayas a revolver mis cajas ni mapires (4), y procura que los demás tampoco lo hagan.

Y después se marchó camino del río, armado de su lanza y de su arpón, para levantar una trampa de morocotos (5).

El cuñado era solamente un muchachito y, excitado por escuchar siempre las mismas palabras, se sintió lleno de curiosidad y pensó:

—¿Qué guardará ahí dentro, que tanto teme que se descubra?

Se fué entonces a buscar a otros guaraos, y les dijo:

—¿Queréis que veamos lo que esconde mi cuñado?

—Sí —le contestaron ellos, pues todas las gentes de la tribu estaban ansiosas por averiguar el misterio.

Acompañaron, pues, al muchacho a la casa o ja-noko (6) del cuñado y se pusieron a buscar entre los cestos y las taparas (7), hasta que hallaron la caja de tirite muy bien cerrada.

En cuanto la abrieron observaron en el fondo una especie de bulto cuidadosamente envuelto en un tejido de fibras de moriche (8). Levantaron la cubierta para ver lo que había debajo, y, nada más hacerlo, una gran sombra se extendió por el aire y las gentes y las cosas quedaron sumergidas en la más completa oscuridad.

Los guaraos se espantaron muchísimo, porque no podían distinguir los chinchorros (9), las totumas (10), las flechas ni los cestos, y ni siquiera lograban verse unos a otros. En cuanto al muchacho, se asustó de tal forma, que salió corriendo y llorando a gritos y se internó en la selva sin saber adónde iba. Tales voces dió y caminó tanto sin pararse a descansar, que al fin se convirtió en un pájaro llamado Tobesia.

El dueño de Imanaida estaba en el morichal (11) pescando tranquilamente. Sólo llevaba allí una joyabaka (12), que es el tiempo que tardan en subir las aguas del Orinoco, y le parecía pronto para regresar al poblado, cuando de repente se cerró la noche sobre las palmeras, ocultando la luz de Ya (13), y el guarao dejó de ver los árboles que se reflejaban en el caño. Entre las sombras que todo lo envolvieron, empezó a oírse más fuerte el rumor de la espuma y el ruido de los peces nadando en el agua.

Comprendió el hombre que su cuñado lo había desobedecido, libertando a la oscuridad de su encierro. Recogió como pudo sus aparejos y se dispuso a volver a la ranchería, pero le era imposible distinguir el camino, porque las picas o trochas del bosque, lo mismo que las matas y los cerros, habían quedado cubiertos por Imanaida. Entonces tuvo que alumbrarse con ramas secas de tamiche (14), que iba prendiendo de vez en cuando.

Cuando le faltaba por andar la mitad de su camino, escuchó ruido de músicas. Silbaba el esemoy y se oían también el daucojo y el jarajere (15), y el guarao pensó:

—¿Qué fiesta se estará celebrando por aquí?

Se internó un poco por la selva y anduvo hasta encontrar un rancho del que salía la música, en donde entró para averiguar la causa de tanto ruido.

En el interior se hallaba un joven, que era quien estaba tocando, el cual, al ver al guarao, lo recibió muy amablemente y lo invitó a tomar kasiri (16). Y bebiendo y oyendo la música estuvieron los dos entretenidos el tiempo de una joyabaka y una joajau (17) completas, durante las cuales subieron y volvieron a bajar las aguas del río.

Estaba el guarao cansado de una noche tan larga, cuando se fijó en que el joven tenía amarrada a su chinchorro una soga muy grande, que salía luego por la cumbrera (18) de temiche e iba a parar al mismo Ya. Entonces se dió cuenta de que aquella era la casa del dueño del sol, y pensó:

—Si yo le diese a este hombre una mujer, él tiraría de la cuerda y tendríamos luz. Voy a ver si puedo encontrarla.

Se fué a buscar una mujer, y, cuando la tuvo, regresó al ranchito del bosque y se la ofreció al dueño del sol. Este la halló de su agrado y, muy contento, tiró en seguida de la cuerda de su chinchorro, arrastrando tras ella la cara resplandeciente de Ya, que lanzó sus rayos a través de las nubes e iluminó los cerros, los caños y los morichales. Entonces las matas tomaron otra vez sus colores rojos y verdes, y volvió a ponerse amarilla y ocre la tierra de los conucos (19).

Pero cuando aún no había transcurrido una joyabaka, el joven movió de nuevo la cuerda y todas las cosas del mundo perdieron su color y su forma, transformadas otra vez por Imanaida. El guarao se entristeció mucho viendo que el sol había durado tan poco tiempo.

—Si ofreciese otra mujer al amo de Ya, quizá la luz duraría el doble que antes —pensó.

Y se dedicó a buscar una muchacha por todas partes, pero esta vez no pudo hallar ninguna de verdad, y entonces discurrió labrar una figura de la madera del árbol usiarao, a la que llamó Usidumani.



En cuanto la acabó fué a entregársela al dueño del sol, y éste, al verla tan hermosa, quiso en seguida tomarla por mujer, pero no pudo conseguir su deseo porque Usidumani tenía el cuerpo rígido, ya que era solamente de madera.

Ante esta dificultad, el dueño del sol se desilusionó muchísimo, y pensó:

—¿Cómo haré para que esta mujer se haga tan flexible como la otra?

Llamó entonces al mono, imaginando que quizá él hallaría la forma de ablandar a Usidumani, pero la madera era demasiado dura y el animal no pudo hacer nada.

Entonces el joven pidió ayuda al jeje o pájaro carpintero, y éste clavó su agudo pico en el cuerpo de Usidumani y comenzó a embellecerla aún más, formándole los ojos, la boca, los oídos y todas las demás cosas que tiene una mujer de verdad; pero cuando estaba en lo más delicado de este trabajo, brotó de aquel sitio un chorro de sangre y el pájaro se empapó toda la cabeza y se quedó con ella pintada de rojo.

Se acercó entonces el pájaro simeku, para tomar su color de la sangre de Usidumani, y se bañó todo el cuerpo, por lo que desde aquel momento tiene las plumas encarnadas. Luego vino el guacamayo, pero éste sólo se enrojeció la parte del pecho.

La sangre iba poco a poco cambiando de color, y así, los pájaros que acudían a revolcarse y a teñirse en ella elegían para pintarse el que más les gustaba.

Cuando la sangre se puso blanca llegaron las garzas y todos los pájaros que son blancos, y finalmente, cuando ya estaba negra y corrompida, vinieron los zamuros (20), y por eso se quedaron tan oscuros y tan feos.

Desde aquella época, Imanaida y Ya se sucedieron ordenadamente, y los hombres tuvieron noches y soles seguidos. Y también desde entonces hay pájaros de todos los colores.

NOTAS

(1) Hombre de los Guaraúnos.
(2) Baúl guaraúno de hojas trenzadas.
(3) Vegetal de fibra textil.
(4) Pequeño cesto de bejuco o fibra de palma.
(5) Pescado de gran tamaño, colores brillantes y carne sabrosa.
(6) Choza guaraúna.
(7) Fruto del taparo; usado para llevar líquidos.
(8) Palmera americana; de ella se obtienen alimentos y fibras.
(9) Hamaca indígena venezolana, tejida con palma o bejucos.
(10) Fruto de la güira, usado como calabaza para líquidos.
(11) Plantío de moriches.
(12) Marea alta.
(13) El sol.
(14) Palmera americana.
(15) Instrumentos musicales guaraúnos.
(16) Bebida fermentada de yuca.
(17) Marea baja.
(18) Techumbre.
(19) Parcela desbrozada para sembrar.
(20) Ave rapaz negra que se alimenta de carroña.

GARABATOS

(Viene de la página anterior.)

e inclinaba para abrazar a una mujer desuda también, envuelta en una melena nera que servía de origen a la noche.

Meticulosamente, pacientemente, retocó epetidas veces los rasgos que no le satisacían. Al cabo de unas horas, decidió salir la calle a cobrar sus diez dólares, a comrar un árbol de Navidad y juguetes para us hijos. De paso, traería tizas de colores lel «candy store». Este cuadro tendría mar palmeras y luna. Y colores, muchos coloes. Mañana era Navidad.

Graciela iba y venía por el sótano, corriiendo a los hijos, guardando ropa lavada, tendiendo a las hornillas encendidas.

El vistió su abrigo remendado.

—Voy a buhcal un árbol pa loh muchachoh. Don Pedro me debe dieh pesoh.

Ella le sonrió, dando gracias a los santos por el milagro de los diez dólares.

4

Regresó de noche al sótano, oloroso a whisky y a cerveza. Los niños se habían dormido ya. Acomodó el árbol en un rincón de la cocina y rodeó el tronco con juguetes.

Comió el arroz con frituras, sin tener hambre, pendiente más de lo que haría luego. De rato en rato, miraba a Graciela, buscando en los labios de ella la sonrisa que no llegaba.

Retiró la taza quebrada que contuvo el café, puso las tizas sobre la mesa, y buscó en los bolsillos el cigarrillo que no tenía.

—Esoh muñecoh loh borré.

El olvidó el cigarrillo.

—¿Ahora te dió por pintal suciedadeh?

El dejó caer la sonrisa en el abismo de su realidad.

—Ya ni velgüenza tieneh...

Su sangre se hizo agua fría.

—...obligando a tus hijoh a fijalse en porqueriah, en indecenciah... Loh borré y si acabó y no quiero que vuelva sucedel.

Quiso abofetearla, pero los deseos se le paralizaron en algún punto del organismo, sin llegar a los brazos, sin hacerse furia descontrolada en los puños.

Al incorporarse de la silla, sintió que todo él se vaciaba por los pies. Todo él había sido estrujado por un trapo de piso y las manos de ella le habían exprimido fuera del mundo.

Fué al cuarto de baño. No quedaba nada suyo. Sólo los clavos, torcidos y mohosos, devueltos a su lugar. Sólo las arañas vueltas a hilar.

Aquella pared no era más que la lápida ancha y clara de sus sueños.

Pedro Juan SOTO



CENTROS DE INTERES EN LA OBRA DE W. FAULKNER

William Faulkner es, probablemente, el novelista contemporáneo con personalidad más marcada, menos plegado a las exigencias de un esquema objetivo. Es un hombre vuelto sobre sí mismo, que cuenta para adentro, que monologa como un viejo dedicado a gramar y mascar sus recuerdos, sin preocuparse de ser o no ser entendido. Ha conquistado al lector, este William Faulkner, a fuerza de no tenerle en cuenta. Se parece a un individuo raro que vive en una torre y escandaliza a los vecinos con su soledad. Asoma a una ventana o a un ventanuco de su fortaleza, se le ve pasear alguna vez por el jardín y su sombra solivianta una gran curiosidad, justamente porque no se entrega o no hace nada por entregarse, por hacerse entender, pero tampoco rehuye por sistema, tampoco se encastilla, y en otro terreno de comunicación está siempre en contacto con la gente, con los hombres. De esta singular relación ha nacido el fenómeno Faulkner, que ha provocado muchos estudios críticos.

Con una parte de esos ensayos, «La revue des lettres modernes», publicación que cubre un papel importante en la crítica literaria actual, publicó su número del segundo trimestre de 1957, valiéndose de la ayuda de Modern Fiction Studies *(Universidad de Indiana) y con la colaboración de críticos norteamericanos, en su mayoría profesores de letras. Los artículos fueron agrupados conforme a un plan muy especial: nada parecido a una sistemática de «vida» o biografía y análisis de la obra. Los trabajos fueron organizados según «centros de interés». Se inicia este conjunto monográfico con un ensayo muy bueno de Melvin Beckman, que viene a ser un análisis de dos «héroes enfermos» de Faulkner, Bayard Sartoris y Quentin Compson. Nos parece un buen aporte al conocimiento de «Palmeras salvajes», el ensayo de W. R. Moses, donde se muestra claramente que las narraciones paralelas de este libro forman unidad, pese a que el propio Faulkner dijo que no. La investigación de Moses es convincente. Uno de los libros menos comentado de Faulkner es el titulado «Pylone» (una ciudad industrial en torno a un campo de prueba y competencia de aviones, y unos pilotos que simbolizan la víctima humana sacrificada a la técnica y a la sociedad maquinista). Un análisis de esta novela, muy eficaz, lo hace Donald Torchiana. «La mujer y la tierra inmemorial» es el título de un trabajo de Karl E. Zink sobre las mujeres de Faulkner. Hay otros artículos de igual y sostenida calidad.*

Lo más interesante del caso es que estos dispares enfoques presentan una congruencia casi perfecta. Tenemos la impresión de un pensamiento en equipo o de algo semejante, aunque tal no sea la realidad estricta. De aquí que del conjunto de ensayos pueda emerger, como una corriente continua, la filosofía del novelista, una filosofía que forma la infraestructura de su mundo narrativo, y su esqueleto, más definido de lo que pudiera creer el lector iniciado en Faulkner por medio de novelas sueltas. Por lo demás, la «filosofía» del novelista es una actitud más bien emocional que intelectual y las ideas que maneja son pocas y elementales. También aparece claro que Faulkner utiliza copiosamente, a su manera, el simbolismo, muy a menudo el simbolismo cristiano.

«La revue des lettres modernes» ha hecho un buen trabajo y promete continuarlo en sucesivas entregas.

PAREDES.

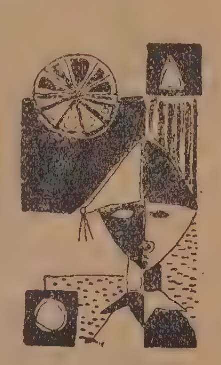
W. Faulkner

EL TEATRO DE MICHEL DE GHELDERODE

Uno de los acontecimientos que más han conmovido el mundo teatral francés de la posguerra ha sido el descubrimiento del dramaturgo belga Michel de Ghelderode. Nacido en Bruselas, en 1898, se revela en París durante la temporada 1946-47 con su obra «¡Arriba, signor!», pieza que cae, entre público y crítica, cual un explosivo. Siguen después: «Escorial», «La señorita Jaïr», «Fastos del infierno», «La urraca sobre el patíbulo»... Ghelderode se convierte en autor de moda en los escenarios parisienses. Su teatro, lleno de sombras y de desmesuradas pasiones, es como un latigazo en el desalentado mundo de la posguerra. En él revive la «naturaleza integral, con todo lo que tiene de horrible y de sublime», de los grandes isabelinos ingleses (Marlowe, Shakespeare, Webster...) y la riqueza vital del Siglo de Oro español. Ghelderode, flamenco por sus orígenes —raciales e intelectuales— y por su sentido de la vida, se siente por eso mismo entroncado con la tradición clásica española; y no sólo en algunos de sus temas, sino también en su gusto por lo macabro y grotesco, por lo sobrenaturalmente asombroso, su teatro muestra evidentes raíces hispánicas. A través de su obra es asimismo manifiesta la influencia de la pintura flamenca: hay en aquélla algo de la jocundia vital y demoníaca de un Brueghel, un Teniers, un Bosch... —Una de sus piezas, «La urraca sobre el patíbulo», es la transposición escénica de un cuadro homónimo de Brueghel—. En su obra, el dramaturgo belga busca, como los hombres del Renacimiento, «no sólo el éxtasis de vivir, sino también el horror de vivir».

Sobre el teatro de Ghelderode escribe, en «Negro sobre blanco», boletín cultural de la Editorial Losada, de Buenos Aires, febrero de 1957, el crítico argentino Aurelio Maudet, lo siguiente: «Los temas esenciales del teatro ghelderodiano giran alrededor del bien y el mal, el bien y el mal antagónicos, el bien y el mal fusionados. El autor de «Fastos del infierno» vuelve a integrar en el teatro moderno la noción del diablo. Como en la Edad Media, así como en la pintura de Bosch, el diablo no es una convención literaria o una visión mental, sino que se vuelve un personaje vivo, un ser viviente. Pero tal encarnación de las fuerzas negativas del mundo nunca está sola, aislada. Tiene sus comparsas, obra secundada por comparsas o por indiferentes a su servicio... El teatro ghelderodiano se presenta como un hormiguear de seres, una efervescencia de hombres y mujeres, viejos y jóvenes, toda una cohorte de bufones, histriones, soldados, sacristanes, dementes. Todos los vicios, como todas las virtudes, son arrebatados en un movimiento escénico irresistible, arrastrados entre una truculencia de colores vivos. De aquí el empleo de las pantomimas en las cuales los parlamentos se entrecruzan con las gesticulaciones, como en la escena final de «La urraca sobre el patíbulo», o como en la tremenda zarabanda del último acto de «La escuela de los bufones». «No obstante su pesimismo y sus oscuridades —quizá voluntarias—, el teatro de Ghelderode nos da una visión apocalíptica de un mundo viejo, cansado, en crisis, pero lleno de fermentos: el mundo en el cual nos toca vivir.»

"PRIMER ACTO"



Tenemos dos números de "Primer acto", revista española de teatro, según reza el subtítulo, correspondientes a abril y mayo últimos, y cuyo Consejo de Redacción forman J. López Rubio, A. Sastre, J. L. Alonso y A. Marsillach; el redactor-jefe, R. Nieto; el subdirector, J. Monleón, y el director, J. A. Ezcurra. En el número primero colaboran López Rubio, con un artículo, "Ensayo general", breves y discretas consideraciones. "El autor y su obra" es una sección que abre Buero Vallejo, enjuiciando su propia labor; una especie de autocrítica general. Guerrero Zamora escribe sobre Georges Schehade, interpretando alguna de sus obras. J. L. Alonso explica cómo montó "El Diario de Ana Frank", y A. Sastre escribe seis notas sobre "Esperando a Godot", insistiendo sobre la trascendencia que algunos han querido ver en esta obra, de la que nos ocupamos en INDICE, con motivo de su estreno en Teatro de Cámara, dirigida por Martínez Trives, y con un largo comentario en nuestro último número. Aquél, precisamente, explica algunas de las circunstancias de su estreno en España. Se incluye también en este número de "Primer acto" el texto de Samuel Beckett. Ramón Pérez de Ayala escribe un artículo con el título de "Maneras de escuchar en el teatro". Aparte de algunas buenas reproducciones de escenas dramáticas, de las obras últimamente representadas en Madrid, se insert comentarios de estrenos, principalmente Madrid y en Barcelona, y algunas correspo salías en el extranjero, como la que fir E. Llovet. Esta revista del teatro, en forma breve, posee en general un tono acertado de buen gusto, aunque con cierta propensi a la "novedad", poco rigurosa y discernic y quizá también con algún repunte de peda tería juvenil en sus colaboraciones.

● El número segundo confirma la bue impresión —en su sentido tipográfico y liter rio— con algunos artículos muy estimabl como el de Domingo P. Minik. titulado "I bertad y compromiso del drama moderno aunque peque, a nuestro juicio, de genera zaciones excesivas y comprometidas. Torren Ballester escribe sobre "La casa de Bernar Alba", y se insertan varios textos relati a "Las brujas de Salem". Algunas de est interpretaciones resultan un tanto confus sacando de quicio una obra que, como la Miller, es bastante simple. Siempre hay c mentaristas que quieren ver en las obras que el autor no ha puesto. Este mismo dran es el que se inserta íntegro en el segundo n mero de "Primer acto", que se completa c unos párrafos autocríticos de Tennessee W liams, en los que, una vez más, sospecham que este autor norteamericano tiene bastar poco que decir.

E.

VERITAS

Cuaderno de los estudiantes Dominicos (n mero 31); se edita en Granada, siendo su rector Fray Ernesto Cañizares. Formato a plio, páginas nutridas y dignidad en sus c laboraciones, de amplio contenido. Articul como el titulado "Responsabilidad social", Fray Gregorio Martínez, O. P., dan idea tono y la preocupación de estas páginas. " superación en la poesía de Aleixandre" otro artículo de bien distinto sentido, pe igualmente exigente, así como "Humanism y Verdad" aborda problemas de rigurosa fi sofía. En las páginas finales de "Véritas Fray José L. Blanco se pregunta si ¿Exis una filosofía como solución social?, en un tr bajo interesante. No falta tampoco en "Vé tas" alguna colaboración lírica...

ABSIDE

Revista de Cruz y Pensamiento. Es el n mero siete, correspondiente a abril de e año, y está editada por los estudiantes Jes tas de la Facultad de Teología de Oña. formato amplio, cuidada tipográficamente sus no muchas páginas, se insertan trabaj variados, que van desde la crítica literar en que se juzga, por ejemplo, "La fronte de Dios", hasta la divulgación científica, sando, naturalmente, por los temas teológic y sin faltar tampoco los de preocupación cial, verbigracia, el titulado "Perspectivas ciales de la técnica".

Premios

PREMIOS "AEDOS" DE BIOGRAF

Se han convocado los Premios de Biogra "Aedos" 1957, instituídos por la Editorial mismo nombre, para estimular la producci de biografías de personajes célebres ya fal cidos, con extensión también al género au biográfico. Se establecen dos premios de 25.0 pesetas cada uno, para biografías en castel no y catalán, respectivamente. Los original inéditos, de una extensión aproximada de 3 páginas tamaño folio, escritas a doble esp cio y por una sola cara, deberán ir firmad por su autor, con indicación del domicil y remitirse al Secretario de los Prem "Aedos", Consejo de Ciento, 391, Barcelo El plazo de admisión finalizará el 31 de oc bre, y el veredicto se dará a conocer el de diciembre.

PREMIOS "VICTOR CATALA Y "JOSEP YXART"

Instituído por la Editorial Selecta, se c voca el quinto premio "Víctor Catalá", pa narraciones cortas en catalán. Los origina deberán contener como mínimo seis narrac nes, mecanografiadas a doble espacio, y cu extensión sea adecuada para formar un vo men de la Biblioteca Selecta.

Otorgado por la misma Editorial, se conv ca igualmente el Premio de Ensayos "Jos Yxart", para obras dedicadas a la exposici del pensamiento filosófico, crítico, literar biográfico u otros análogos. Los originales presentarán por duplicado, mecanografiad a doble espacio y con una extensión adecua para formar un volumsn de unas 200 págin de la Biblioteca Selecta.

El plazo de admisión para premios, dotad con 1.000 pesetas cada uno, finaliza el 31 octubre. Las bases completas de las convo torias pueden solicitarse a la Editorial Sel ta, Ronda de San Pedro, 3, Barcelona.

Nuestras cartas

CARACAS

Sr. Director de INDICE.

«¿TRADUCIDO DEL AMERICANO?»

Muy estimado amigo:

En unu amable carta me invitaba usted hace poco a escribirle acerca de INDICE. Me acojo a su gentil invitación, aunque lamento que esta primera oportunidad sea para hacerle un reproche —casi una cuestión de familia, diría — a la Revista.

En el número 100-101, página 28, leo una nota: «El fantasma y la carne», por William Goyen, traducido del americano...

Que los norteamericanos quieran bautizar de alguna manera el inglés que hablan o escriben, allá ellos. Pero, ¿americano?

Los Estados Unidos de América (y ya vuestro Julio Camba, si mal no recuerdo, decía que habría que obligarlos a adoptar un nombre propio como cualquier hijo de vecino) pretenden que ellos, y sólo ellos, son América.

Los que no nacimos en aquel gran país y no hablamos el inglés que allá se habla, nos resistimos a tan arbitraria exclusión. ¿La admitirán en España? ¿La admitirá nada menos que INDICE?

Piense usted por un momento en la que se armaría en la Redacción de esa apreciada Revista si llegara una nota escrita por alguno de nosotros, los que no hablamos americano: «Obras completas de William Shakespeare», traducidas del europeo.

Créame amigo afectísimo de usted y de INDICE,

Isaac J. PARDO

CRITICA Y ESPERANZA

ZARAGOZA

Estimado y admirado director:

Sr. Director de INDICE.

Desde hace más de un año compro y leo INDICE con extraordinario interés y han sido muchas las veces en que la Revista y las cartas publicadas en ella, especialmente las suyas, me han hecho sentir apremiante necesidad de exponer ante usted mi punto de vista; lo hago ahora en el estado de ánimo que me ha dejado la lectura del último número (junio) llegado aquí.

Creo que sabemos ya demasiado lo que quiere decir que no debe hacerse crítica negativa. Por ello, y estimulado por el eco que recoge INDICE de voces jóvenes —y no jóvenes— que quieren ser *auténticos*, apelo a su comprensión y le hablo, según va saliendo, de lo que un hombre de buena fe se atreve a decir a otro en quien siempre admira esa limpieza de intención.

A MI MODO DE VER, HAY DOS ASPECTOS fundamentales que resaltan en INDICE: uno de ellos, para mí de vital interés, es el de paciente magisterio que lleva usted a cabo contestando con ejemplar seriedad y con una atención, creo que sin precedentes en la vida intelectual española, a todo aquel que se le confía «de buen temple» —como por aquí se dice—, y ello a pesar de que, muchas veces, los que le escribimos no realizamos ninguna labor trascendente, e incluso —como en mi caso— carecemos de una fácil y correcta expresión formal.

El otro aspecto de INDICE lo constituye la Revista propiamente dicha; es obvio insistir en lo que tiene, en cuanto empresa, de generoso empeño —dadas las circunstancias predominantes en la vida intelectual española— y como resultado materializado de tal empresa, de nobleza, acierto de actitud...

Queda aún otro aspecto que constituye cuestión aparte y que acaso comience a desconcertar a buena parte de los lectores: me refiero a don Trinidad Nieto Funcia y «La Escuela de la Historia». Es prematuro juzgar la labor de Nieto, pero somos bastantes los que pensamos en forma parecida a la que expone en el último número don Marino Yerro Belmonte; la tarea del señor Nieto Funcia, desconectada de la corriente del pensamiento filosófico (Historia de la Filosofía), como «innovador» de una nueva ciencia, es de dudosos resultados prácticos, los cuales, precisamente usted, él y los demás queremos. De todos modos, podemos estar equivocados; en previsión de ello, aguardaremos a que «nos eche en la mano la sustancia».

Y de aquí paso a plantear otras cuestiones, en las que seguiré poniendo la misma sinceridad que hasta ahora; no sé si mi franqueza le parecerá un tanto áspera, pero me parece el tono normal para dirigirme a uno de esos espíritus que no temen a la «crítica negativa».

LA PRIMERA CUESTION ES ESTA: a pesar de su buena fe y su afán de amistosa comprensión para con los señores Aranguren y Laín Entralgo, hay cierto error de apreciación en la opinión de usted respecto al posible magisterio que puedan ejercer sobre la juventud; creo que es patente la influencia de ellos; lo que ocurre es que tiene lugar a través de muy limitados sectores, pues desgraciadamente se lee poco y es casi nula la preocupación de muchísimas personas por la clase de tema tratado por estos señores.

Especialmente, en el caso de Aranguren, que es el primer español que ha dejado transparentar sus sentimientos ante cuestiones profundas... Claro que, repito, sólo han trascendido a un grupo escaso de españoles...

En cuanto a Pedro Laín, su actitud avala la honradez de su postura y su obra.

Crea usted que para mí ha sido verdaderamente desazonador ver agrietarse el grupo que imaginativamente iba formando con ustedes tres y algunos más... Además, ¿cómo exigir si no se mantiene continuamente por delante el ejemplo vivo?

A este propósito, me permito indicar lo que estimo ejemplo vivo. Me referiré a otra Revista de tono distinto a INDICE, pero que tiene con ésta ciertas afinidades —actitud ética y amor a la verdad—, aun exponiéndome a la más dura acusación que por ello se puede sufrir, la de enemigo —o equivocado— de la verdad; se trata de «El Ciervo», un ejemplo de responsabilidad, y cuya pobreza externa se compensa con la seria intención de sus artículos.

Y CREO, A PROPOSITO DE ESTO, que llega el momento en que los que esperamos de INDICE algo que todavía no nos da, le requiramos, como amigos que le necesitan, a que se arriesgue a decirnos con claridad si es que no quiere o no puede —porque no es esa su misión— satisfacer tales esperanzas.

Prefiero creer que, por circunstancias, ocurre lo primero, pero también hay algún motivo para suponer lo segundo, analizando algunas de sus opiniones en la carta que bajo el título «La sustancia en la mano» contesta a don Antonio Francisco Serra, de Barcelona. Creo que el lector que examine esa contestación con el espíritu de exigente rebeldía que acredita el señor Serra, tiene que sorprenderse en algunos de sus aspectos; en otros está lleno de aciertos, y siempre inspirada por la mejor intención.

Y voy al grano. Yo no conozco de nada al señor Serra, pero también soy, como él, «un joven cualquiera con ganas de trabajar». Nos separa una diferencia: no soy escritor ni tengo ambiciones artísticas de ninguna clase; soy Licenciado en Derecho y funcionario público, por oposición, en un organismo del Estado; en él trabajo, poniendo en mi modesta tarea mis mejores deseos de servir fielmente a mis semejantes, ofreciendo la mayor eficacia de que soy capaz; no obstante, cada cual en su ámbito, creo que puedo suscribir la mayor parte de

Responsabilidad de los intelectuales

MIRANDA DE EBRO

Sr. Director de INDICE.

Muy señor mío:

Acuso recibo a su grata 21 del corriente. Con esta fecha, y de acuerdo con sus instrucciones, envío a la Sucursal del Banco Español de Crédito, calle de Diego de León, 54, y a nombre de Promotores de Indice, S. A., una transferencia de pesetas quinientas, valor correspondiente al 25 por 100 de dos acciones suscritas.

Confío en la comprensión de los intelectuales de acá y de allá, que sabrán valorar como se merece el esfuerzo de ese grupo editor encabezado por usted, para cubrir con creces el capital de la Sociedad, para, con él, poder realizar con holgura los laudables proyectos que figuran en el preámbulo de constitución.

Muy escabrosa encuentro la tarea, pero no imposible, si existe en usted una férrea voluntad que sirva de aglutinante a tantos elementos dispersos, que esperamos con ansia una sincera comprensión para canalizar por ella esa impetuosa corriente de inquietudes que angustian a grandes sectores de la sociedad.

La responsabilidad que los hombres intelectuales adquieren en estos momentos críticos, en que la sociedad mundial se revuelve en un caos, sin encontrar un rumbo por donde dirigirse, es enorme. Y ateniéndonos exclusivamente a nuestra nación, nuestro racial temperamento anárquico nos vuelve impotentes para empresas constructivas, que tanto necesitamos, siendo una de las causas principales nuestra propensión discutidora; no crítica razonable y diálogo cordial, como corresponde a ciudadanos bien educados.

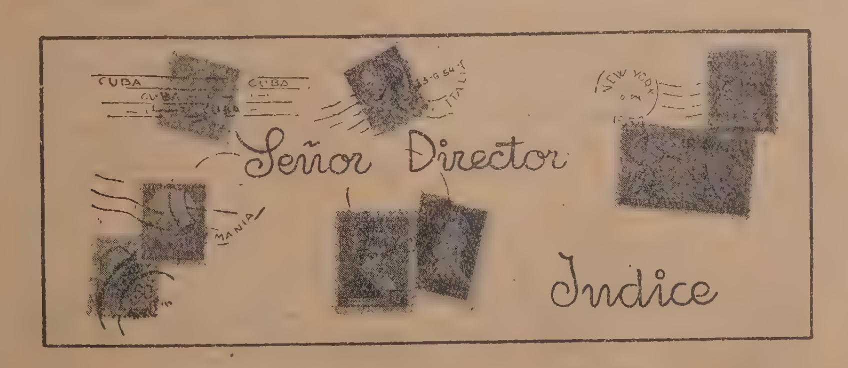
Ahí, señor Director, es donde duele a los intelectuales (más que a las clases culturalmente bajas); ahí es donde el mal adquiere caracteres graves, y ahí es donde hay que agostar ese mal, para iniciar una siembra de cordial humanidad, que no sea obstáculo para que las discrepancias se diluciden en un tono de respeto y de alta superación creadora. Los que solamente hemos visto los Institutos, Universidades y demás centros de enseñanza a respetable distancia, y en jornadas agotadoras de trabajo manual vamos dejando nuestra existencia, observamos con dolor cómo hombres universitarios e intelectuales de todas las artes y letras, en vez de hacer obras de perenne «construcción», se enzarzan en escaramuzas de dimes y diretes, cuando no degeneran en conflictos aun más serios, dejando, en los que buscamos la verdad en sus creaciones, un aplanamiento tal, que nos hace desembocar en total indiferencia, en un rencor hacia todo y hacia todos. Y esto sí que es realmente gravísimo, señor Director. Porque, quiérase o no, las grandes aglomeraciones de hombres pesan mucho (¡muchísimo!), y si esas minorías intelectuales no saben encauzar los anhelos de esas multitudes, que deambulan en la incertidumbre, los resultados pueden ser catastróficos.

Hagan, pues, buen examen de conciencia los que con sus títulos, con sus conocimientos y con su bagaje intelectual, por todos los medios propagandísticos tratan de trazarnos un camino; que él esté exento de celadas y cepos que dejen destrozadas nuestras ilusiones...

Perdone, señor Director, mis impertinencias, pero mi amor a la verdad y a la justicia, así como una somera exposición de los anhelos de la clase trabajadora, a que pertenezco, me han impulsado a dirigirme a usted con estos mal trazados renglones, que su sereno juicio sabrá disculpar, como promotor de ese movimiento de opinión que trata de abrir camino entre tantos zarzales que lo obstruyen.

Le saluda muy afectuosamente, s. s.,

Manuel RUIZ LLANOS



ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

El disco va cobrando perfiles cada vez más definidos... Su influencia se deja sentir en términos "nuevos", cuya trascendencia estamos aún lejos de comprender íntegramente. En estos días algo viene a confirmar lo que decimos: una casa española, "Hispavox", ha iniciado, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música, con el patrocinio de la UNESCO y la colaboración de los altos organismos de Educación, una Antología de la Música Española Contemporánea, que se integrará en la gran Antología mundial que la UNESCO prepara. En la serie de obras que se piensa recoger —algunas ya grabadas y otras en activo período preparatorio— está prácticamente cuanto de importancia ha producido nuestra música en estos años, interpretado por los más notables artistas. Ya están en el mercado los dos primeros discos de esta excepcional colección: el primero, conteniendo la "Nochebuena del Diablo" y la "Sonata del Sur", de Oscar Esplá; el segundo, con el "Concierto de Aranjuez" y "Ausencias de Dulcinea", de Rodrigo.

Esta noticia, de por sí importante, cobra toda su dimensión si advertimos que muchísimas de estas obras van a ser grabadas por vez primera, y que su registro actual supondrá una enorme difusión en el mundo, en el que nuestra música es poco y mal conocida. Esta edición se distribuirá en los más lejanos mercados, a través de las cadenas de "márcas" asociadas a "Hispavox". Se trata, pues, de un servicio de importancia que la joven industria española del disco presta a nuestra cultura.

F. R. C.

RESPUESTA INCOMPLETA

MADRID

A don Enrique Burbano Vázquez • Zaragoza

Apreciado amigo:

Su carta creo que requiere alguna apostilla, con objeto de precisar mi anterior a Antonio Francisco Serra. Y también por su mención de "La Escuela de la Historia". Respecto del tema Aranguren-Laín, he dado mi parecer, con todos los peligros de equivocarme, y a ellos privadamente les he añadido algo que en público hubiera sido inoportuno. Una discusión a la luz, honda e íntegra, de este tema es por hoy imposible. Sin embargo, en él se cifran bastantes de los "problemas" que nos acosan, los cuales, puestos en claro, desintoxicarían el ambiente.

Centrar el examen en "La Escuela de la Historia" me parece más fecundo, pues un acierto, siquiera mediano, en este camino entraña repercusiones positivas...

●

La anchura y complejidad del intento de Nieto es tal, que con dificultad se acepta su simple proposición. Y ello no por voluntad torcida, sino por un automatismo psicológico que desconfía de los resultados "a priori".

Por lo demás, se cae en el señuelo de suponer que los trabajos de Nieto (apuntados en INDICE en su versión, digamos, "literaria") han de ser asequibles a la manera que un relato, un ensayo filosófico o un poema. Y hasta ni eso. Le incito a que desmenuce el "Ser y tiempo", de Heidegger, en una sentada, o a que me eche en la mano la substancia de los aforismos —De la experiencia del pensar—, incluídos en INDICE en el número 100-101. Si preguntamos a otras personas, contestarán: "Está claro, ¡hombre!. Resume o anuncia que la esencia del pensamiento es poética", pongo por caso. A esto rearguyo, primero: que se trata de algo obvio, a los ojos de cualquier hombre con instinto de la actividad del espíritu; segundo: que esa misma formulación, ambigua y bastante baldía —"la esencia del pensamiento es poética"— no la concluirían por su cuenta noventa y cinco de cada cien lectores españoles, italianos o checos...

Existe un papanatismo (paletería espiritual) ante ciertas supuestas conquistas de la inteligencia, que nace precisamente de no ser inteligibles... Con esto y con que unos pocos que tampoco entienden palote, pero que simulan, digan "¡oh, ah!", el círculo está completo. En adelante hay que acercarse a él con pase de favor o de mano de alguno de los acólitos... ¡Triste parodia!

¿Qué ocurre otras veces para que lo que se entiende con dificultad exaspere y "aleje"? Ocurre, por lo pronto, que se entiende mejor; luego, que se expone con modestia, hasta con tosquedad, si usted quiere; finalmente, que en ese saber se columbra algo cierto, honrado y en parte heroico... Entonces, el alma humana, por "cerebración inconsciente", comodidad o resquemor, en vista de que columbra "algo", vuelve la cabeza, dice "No" y se resiste a ser apresada en la red de un saber que requiere esfuerzo y, quizá, el sacrificio de sustituir ciertos hábitos mentales cuya pauta ha sido corregida.

Consiéntame que diga en público, para que conste que no es artimaña, que ante "La Escuela de la Historia" bastantes lectores son presa de un retraimiento de esa índole —admitida cierta curiosidad inicial—. Otros, usted mismo, aceptan la nobleza del intento, reconocen su ambición y... se detienen. Tal actitud no es intelectualmente lícita. Si el propósito lo merece, ha de colaborarse en él, pues distingue a "La Escuela de la Historia" no ser una secta, sino más bien lo contrario: requiere, acata, se enriquece con la colaboración de quienquiera que aporte un grano de arena. ¿Recuerda la carta de Eugenio Valderrábano? He ahí un acto de colaboración útil.

●

Significa no haber apenas leído los textos de Nieto el insistir o volver sobre el asunto en términos filosóficos, con recursos "literarios". No es eso. El carácter y el nudo del tema estriban en ser precisamente no literario. Han de dejarse de lado el estilo, la "gracia" de exposición para ir al meollo, que se cifra en probar que las Ciencias Humanas en sentido estricto —ciencia, no filosofía, ni teología, ni poesía, ni metafísica— son posibles; es decir, que así como el impacto o "coacción" de las ciencias de la Naturaleza se nos impone por modo inexcusable, en tal manera que no cabe zafarse de su cumplimiento —antes bien se acepta con confianza, e incluso se le presta adhesión voluntaria previa—, así, decimos, las Ciencias Humanas en sentido estricto han de imponerse por su virtualidad específica, merced a los hallazgos y "adquisiciones" que de ellas se deriven; no faltando tampoco el tipo de adhesión voluntaria o adscripción tácita y explícita de que hablo, que sigue a los saberes positivos —de los que se desprenden "beneficios" prácticos— como el caldero a la soga... Existen leyes de la Naturaleza, que las ciencias de la Naturaleza formulan. Asimismo habrá leyes de lo humano, expresas en las Ciencias Humanas en sentido estricto, con validez de tal ley, mutatis mutandis... Descubrir el tramaje y alcance de estas leyes nos hará más libres, en cuanto dominaremos un área más extensa de lo "humano": tomado lo "humano" comunalmente, no hombre por hombre, sino como red de interdependencias... El hombre, sin excepción, chapotea en esa esfera, que es la de la política.

Con las Ciencias Humanas no va a resolverse problema alguno individual de conciencia. Y hasta puede que sí, según se mire, en la medida en que aquéllas —las Ciencias Humanas— logren modificar el nivel colectivo de los conocimientos, o el particular de unos pocos; cosa que equivale de suyo, en más o en menos, a rectificar, enriquecer la fisonomía del mundo... Desde luego, no vale alimentar ilusiones excesivas. "La Escuela de la Historia" supone una tarea de años, de trabajo en equipo. Las bases están sentadas. Andando el tiempo, los saberes hoy vigentes —incluída la noción actual del conocer y de su "mecanismo" o proceso— se verán, de modo inmediato o remoto, afectados por las adquisiciones de la Escuela, sus métodos de experimentación y sus tesis.

Nada menos que esto supone el intento de Nieto, que he seguido como testigo —a ratos, de "cargo"— día a día.

Una cosa puedo garantizar: la mente de Nieto es simple y lógica; va al fondo de los temas, no dejándose prender en cuestiones marginales o verbalistas, en las que, sin embargo, con frecuencia cabrillea el reflejo de la verdad.

Los resultados son positivos, me consta; pero, por lo demás, como hombre de pensamiento, Nieto es un ejemplo de rigor y lealtad a la vocación; dato dignísimo de tenerse en cuenta. Le he visto aceptar los juicios ajenos válidos, con valerosa modestia, a despecho de su fama de imperturbable... Ocurre que en ciertas cuestiones no cabe transigir; lo meritorio es abroquelarse... ¿Qué nivel de elevación intelectual sería el de la Humanidad si unos pocos protagonistas no hubieran dicho: "Se mueve" —caso Galileo—, "Es así", "Non posumus"?... ¡Estaríamos aún en los albores!

Yo le invito a que deseche, respecto de "La Escuela", la prevención cordial, y a que dé de lado el espíritu "poético", si se adentra en su examen. Este espíritu o efervescencia mental son perniciosos, admitido que a usted le interese saber. El saber de índole científica requiere estudio: descartar que con un repaso baste. Hemos de insistir, asociar ideas frías y secas, anudar hilos..., aprehender, en fin, un vocabulario que resulta clave: juega el papel de un código de señales de estricto significado. Si cuando en "La Escuela", verbigracia, se dice "ley", usted no pone en juego el peso concreto de ese vocablo, según el valor específico que tiene asignado en el lenguaje de trabajo de "La Escuela", usted asimilará con dificultad lo que siga, al manejar como con valor de diez una moneda que acaso valga mecánicamente, a efectos de discurso, sólo quince, o dos o seis... Otro tanto ocurre si se utilizan las expresiones "absurdo histórico", "necesario histórico", "fenómenos de validez general", etc... Le tengo dicho a Nieto que resultaría conveniente suministrar al lector no especializado —que, por el momento, somos casi todos— un "alfabeto" o diccionario comprensivo de las locuciones de uso habitual, y una especie de cuadro sinóptico en el que se anticipasen algunas conclusiones o metas, bien remotas, bien descubiertas ya por "La Escuela". Sería como comenzar por el fin, pero es un "recurso" útil: significa entregar una brújula al lector, con un norte prefijado en el horizonte. No sirve para impedir los tropezones, la aridez del caminos, mas sí evita descarriarse... Ha llegado —Nieto— a admitir que, en efecto, sería útil, pero piensa también que no vale empeñarse en lo imposible: un propósito del jaez y anchura del suyo debe correr los riesgos de incomprensión y aceptación lenta, pues, tanto como un súbito fulgor, ilumina la luz baja, crepuscular, que se alza y amplía cual la aurora.

Las metas en "La Escuela de la Historia", conforme a sus métodos de trabajo, su esencia y utilidad, son políticas: entrañan conclusiones políticas de principio y "funcionales". Se persigue una construcción racional suficiente, capaz de hallar para el futuro mediato, "previsible" en sus líneas maestras —es tesis de "La Escuela"—, proposiciones teóricas con dinamicidad intrínseca irrebatible... El hecho de que ciertos supuestos teóricos, comprobados, consientan tal "previsión", es en sí mismo un factor de conformación de ese futuro.

No soy el llamado a destrenzar los nudos dialécticos de "La Escuela" —trabajo inadecuadísimo para mí, del que me siento incapaz—; simplemente le pongo ante los ojos algún dato del panorama, que le ayude a reconocer la variedad de perspectivas, su eficacia presumible y el temple que se precisa para enfrentarse con tal cúmulo de cuestiones entrelazadas sin que se le ponga a uno la inteligencia de "gallina"...

Nieto ha tenido redaños en la cabeza —donde hay que tenerlos— para un propósito de esa magnitud. ¿Qué de extrañar que la exposición sea lenta, difícil y sistemática, en detrimento del lenguaje inspirado, brillante, que a los hombres con alma porosa y efusiva nos es propicio? Le *digo*, sin embargo —huelga demostrarlo, salvo en casos insólitos—, que un lenguaje de estas facetas más contribuiría a confundir las cosas que a aclararlas; además de ser impensable que un alma de "nuestro" estilo —la cual supone una mente afín— se embarcase en la aventura de buscarle a la realidad política, tan vidriosa y viscosa, las entretelas y aquellas claves que la explican, dando razón de ella, cual la función cerebral en el cuerpo "colectivo" de los intereses, pasiones y vaivenes humanos.

Esto no tiene que ver con la política al uso, pero de ello precisamente se trata: de hallar un área o terreno de relativa asepsia sentimental, en que lo político sea calculable, medible, pensable, no según los cánones de la intuición, sino aplicándole razones de objetividad instrumentadas científicamente. Este es el quid del asunto, en lo que llevo entendido.

Ni que decir tiene, algo en la política escapará siempre a las leyes de la ciencia, en tanto el hombre siga pudiendo introducir en lo humano su caprichosidad; pero con este dato cuenta "La Escuela" —las Ciencias Humanas en sentido estricto—; no cabe esgrimirlo como un fallo o defecto de conceptuación. Más cierto será en adelante la inversa, si Nieto lleva su gato al agua: el político habrá de contar forzosamente —con forzosidad equiparable, mutatis mutandis, insisto, a la de las leyes físicas en relación con su objeto—, habrá de contar, digo, con los hallazgos de las Ciencias Humanas... Y ni siquiera le será preciso proponérselo; le será ineludible, pues vivirá inmerso en las circunstancias históricas "nuevas" que del avance de esas ciencias se derivará.

Seguramente he traducido en corto y defectuosamente el pensamiento de Nieto; me he atrevido a ello para allegar un punto de vista que nace, estoy seguro, de un concepto de la realidad "homogéneo" con el de usted. ¿Le cae entre ojo que diga esto?

●

Finalmente, aludiré a los extremos de su carta que me tocan directamente: mi respuesta a F. Serra. Por extenso, hablaremos otro día.

Imagina usted que tiene razón; no es así. Al menos no lo es en lo principal. La razón de usted estriba en buscarla con limpieza, y esto es aplicable a todos... cuando lo es.

Creo que ha entendido defectuosamente mi consejo de no seguir los pasos del "98". Se trata de no imitarlos, ya que los tiempos son otros, y otro el tono y la raíz de la convivencia; como asimismo es distinto el espíritu de "compromiso" del *escritor* hoy que ayer —"compromiso" con sus conciudadanos, y "entendimiento nuevo" del país, la historia, la realidad que respiramos cada día...—. Pero este no seguimiento del "98" supone haber "digerido", haberse empapado, antes, de su idiosincrasia.

Un imitador de Baroja, Unamuno o Azorín no puede ser un prosecutor, un "soldado" de su espíritu, como ellos no hubieran sido "98" de seguir, pegado a sus talones y con su talante, el rastro de Menéndez Pelayo... Lo que yo sugiero, para alcanzar mérito equiparable al de ellos, es ser "nosotros", con voz, con cuajo propios, pues si no es a este precio, desvirtuaremos su lección en lo que tenga de actual, en lugar de "rehacerla" y servirla. Ser "tradicionalista" de cualquier persona o idea es vivificar esa tradición, adaptándola, lealmente, pero renovada, a las circunstancias de época, al giro de los tiempos... ¿Equivale nuestro hoy al ayer del "98"? ¿No? Pues otra ha de ser nuestra actitud y, por supuesto, las palabras que usemos para expresarnos y ser...

Me he excedido, sin apenas rozar las cuestiones de bulto. Explicar algo es largo, penoso y prácticamente imposible, aunque no inútil. Siempre "queda": de la calumnia y de la concordia.

Su amigo, que le agradece la comprensión y el estímulo,

JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

● Vea el número de julio de INDICE, en que Nieto responde lateralmente a Yerro Belmonte. Confirmará que la defensa que éste hace de Ortega es de consistencia escasa. Y Ortega significa un máximo en materia de Ciencia Histórica...

(Viene de la página anterior.)

sus afirmaciones, haciéndoseme difícil comprender ciertos términos de la respuesta que usted le envía.

Le dice usted a Serra —añadiendo que con ello previene a otros jóvenes españoles— que advierte en él «un espíritu honrado... que se apresura»; el reproche, si bien tocado de benevolencia, me parece inadecuado y hasta desconcertante... ¿Acaso no necesita España millones de jóvenes honrados que se apresuren? Esto es tan claro que paso a hablarle de otra cosa.

EN PARRAFO ANTERIOR AL QUE ENCABEZA la frase comentada, afirma usted que «la juventud no da derecho al despropósito, el libertinaje o la triquiñuela»; estamos de acuerdo, y supongo que también el señor Serra...; por tanto, ¿por qué hacer esta advertencia precisamente a un espíritu honrado que expresa en su carta su afán de lucha contra el despropósito, el libertinaje y la triquiñuela?

Dice usted más adelante: «que no se debe desdeñar el pasado por inicuo o innocuo que parezca». Creo que para mejorarlo no hace falta perstificación de ninguna clase, y que son precisamente los «inicuos e innocuos» los que lo desdeñan...

Y a propósito de lo anterior viene la sorpresa:

«...hay que aceptar a los antepasados», etcétera, y luego arremete usted contra la admiración que el señor Serra siente por Unamuno, Ortega, Baroja, Azorín, etc.

De sobra se ve que la postura del señor Serra —y muchos más de nosotros— no es de «nostálgicos cantores» de aquellos señores, sino que admiramos su forma generosa de entregarse a su personal vocación, su integridad, y, sobre todo, su seguir paso a paso su camino. Esto es lo de admirar en todo tiempo.

Y POR ULTIMO, UNA RECTIFICACION a las declaraciones de Rodrigo Royo, novelista autor de «El sol y la nieve», en el último número de INDICE: dice en tal entrevista el señor Royo que «se da el caso completamente insólito, a juicio de los entendidos, de que, al parecer, es la primera vez en la historia que una novela de un autor español se publica antes en inglés que en castellano»; pues bien, la aclaración es ésta: los entendidos están equivocados, ya que varios años antes de editarse en Norteamérica «The sun and the snow», se publicó *en inglés*, en Inglaterra, la trilogía del español Arturo Barea (nacido en Madrid) que bajo el título «La forja de un rebelde» comprende «La forja», «La ruta» y «La llama», posteriormente editada en español en Buenos Aires por Editorial Losada.

Le ruego disculpe la extensión de esta carta; si a pesar de sus faltas estima que, por reflejar el estado de ánimo del hombre que trabaja y lee, puede hacerse pública, me hará un inmerecido honor permitiendo que aparezca en la Revista; en otro caso, agradezco su paciencia, si la lee completa.

Reciba la estima sincera de su amigo y servidor,

Enrique Burbano Vázquez

Librería índice por correspondencia

NOVEDADES

3.—MI NOMBRE ES ARAM, de William Soroyan. 35 ptas.

4.—DAPHNE ADEANE, de Maurice Baring. 35 ptas.

5.—ETZEL ANDERGAST, de Jakob Wassermann. 50 ptas.

6.—AMOR, de Hery Green. 50 ptas.

7.—ESPIA DEL MUNDO, de Giovani Papini. 120 ptas.

8.—CUENTOS COMPLETOS, de Hans Christian Andersen. 125 ptas.

9.—LOS ULTIMOS ROMANTICOS, de Pío Baroja. 13 ptas.

10.—UN SOLO AMOR, de Pearl S. Buck. 75 ptas.

11.—VIVIR BAJO LOS FARAONES, de Leonard Cottrell. 90 ptas.

12.—RELATOS, de Louis Hemon. 60 ptas.

13.—LA CALLE DE LA VIDA Y DE LA MUERTE, de Enrique Larreta. 13 ptas.

14.—EL MUNDO, LA CARNE Y EL PADRE SMITH, de Bruce Marshall. 75 ptas.

15.—TRADICIONES PERUANAS COMPLETAS, de Ricardo Palma. 250 ptas.

916.—AVENTURAS DE DAVID BALFOUR, de Robert Louis Stevenson. 18 ptas.

917.—SIETE AÑOS EN EL TIBET, de Heinrich Harrer. 120 ptas.

918.—SAFO (Amor y Poesía), de Alexander Kirslov. 75 ptas.

919.—VIDA DE BETTINA BRENTANO (de Goethe a Beethoven), de Carmen Bravo-Villasante. 125 ptas.

920.—EL CINE, REDENTOR DE LA REALIDAD, de Jean d'Ivoill. 75 ptas.

921.—INTRODUCCION A LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA, de L. F. Vivanco. 125 ptas.

922.—PRESENCIA DEL MITO, de Vintila Horia. 40 ptas.

923.—SEÑORA NUESTRA (El misterio del hombre a la luz del misterio de María), de José María Cabodevilla. 65 ptas.

924.—LA SOBERANIA, de Bertrand de Jouvenel. 100 ptas.

925. ¿QUE HACE USTED CON SUS AMARGURAS?, de Lilia Ramos.
Lecciones de psicoanálisis aplicables a su vida cotidiana. 50 ptas.

926.—DISPAROS EN LA JUNGLA, de Jean Fraisse. 100 ptas.

927. -DISCURSO A LOS UNIVERSITARIOS ESPAÑOLES, de Juan José López Ibor. 75 ptas.

LIBROS PARA REGALO

928 OBRAS ESCOGIDAS, de Iván S. Turgueniev («Rudin», «Nido de nobles», «Padres e hijos», «Aguas de primavera», «Memorias de un cazador», «Un mes en la aldea», Poemas en prosa). 125 ptas.

929 OBRAS ESCOGIDAS, de Gracia Deledda. 225 ptas.

930 COMEDIAS ESCOGIDAS, de George Bernard Shaw. 225 ptas.

931 EL HOMBRECILLO DE LOS GANSOS, de J. Wassermann. 100 ptas.

932 MIS MANOS EN TUS MANOS, de James Hilton. 75 ptas.

933 LAS ROSAS DE SEPTIEMBRE, de A. Maurois. 75 ptas.

934 EL REINO DE LOS ANIMALES, de los doctores A. Berger y J. Schmid 3 volúmenes, tela, ilustrados en color). 700 ptas.

935 DOMINICO GRECO, de José Camón Aznar (2 tomos). 700 ptas.

936 LOS TESOROS PERDIDOS DE EUROPA, de Henry La Farge. 225 ptas.

937 LA EUCARISTIA (el tema eucarístico en el arte de España). 225 ptas.

1.938 CARCEL DE AMOR, de D. San Pedro (en pergamino). 190 ptas.

1.939 CANCIONERO DEL AMOR ANTIGUO (en pergamino). 190 ptas.

1.940 OBRAS ESCOGIDAS, de François Mauriac. 225 ptas.

CUENTOS INFANTILES

1.941.—EL LIBRO DEL AIRE, de A. Espina.
Ilustraciones de Angel Aguirre. 175 ptas.

1.942.—LEYENDAS ESLAVAS, de A. Lázaro Ros. 125 ptas.

1.943.—JUGAR Y CANTAR, de Bonifacio Gil. 80 ptas.

1.944.—EN LA CLASE DE COSTURA, de F. Duce Ripollés.
Método infantil de corte y confección, para aprender jugando. 65 ptas.

1.945.—PATITA Y MILA, ESTUDIANTES, de Elena Fortún. 50 ptas.

1.946.—CISNEROS, de Antonio Igual Ubeda. 30 ptas.

1.947.—CUANDO LOS GRANDES ARTISTAS ERAN NIÑOS, de Antonio Serra. 38 ptas.

1.948.—LA GRAN OLA, de Pearl S. Buck. 250 ptas.

1.949.—FLOR DE LEYENDAS, de Alejandro Casona. 15 ptas.

LIBROS ANTIGUOS

2.051.—DER AKT IM MODERNEN EXLIBRIS, por Richard Braungart München. 1922.
En 4.° mayor, holandesa, puntas. Grabados de Exlibris. 500 ptas.

2.052.—CERVANTES VINDICADO, EN CIENTO QUINCE PASAJES DEL TEXTO DEL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, por Juan Calderón.
Madrid, 1854. En 8.°, valenciana. 100 ptas.

2.053.—LETTRES DE MADAME DE SEVIGNE A SA FILLE ET A SES AMIS.
Nouvelle èdition par Ph. A. Grouvelle, ancien ministre plénipotentiaire, ex-Législateur et Correspondant de l'Institut-National.
A Paris, chez Bossange, Masson et Besson. 1806, 12 tomos. 2.500 ptas.

2.054.—CATALOGO REAL GENEALOGICO DE ESPAÑA.
Ascendencias y descendencias de nuestros Católicos Príncipes y Monarcas Supremos.
Reformado y añadido en esta última impresión por el mismo autor, Rodrigo Méndez de Silva, Cronista General de España y Ministro del Real Consejo de Castilla. Con Privilegio. En Madrid, en la Imprenta de Doña Mariana del Valle. Año de MDCLVI. A costa de Antonio del Ribero Rodríguez, Mercader de Libros. Véndese en la calle de Toledo y en Palacio. 3.000 ptas.

CURIOSIDADES

2.041.—HISTORIA DE LAS RELACIONES ENTRE CHINA Y RUSIA SOVIETICA, de Yu Tang Son.
El autor es especialista en asuntos diplomáticos chinos. 80 ptas.

2.042.—ASTURIAS, de Angeles Villarta.
Una visión de Asturias, que está escrita para embrujar al que la lea. 60 ptas.

2.043.—EL SIGLO XVII, de Fernando Díaz-Plaja.
La Historia de España en sus documentos. 175 ptas.

2.044.—TSE-HSI, EMPERATRIZ REGENTE, de J. O. Bland-E. Backhouse. 100 ptas.

2.045.—RECUERDOS Y PERFILES DE MEDIO SIGLO, de Joaquín M. Nadal.
Siluetas y perfiles barceloneses. 45 ptas.

2.046. LENIN, de David Shub. 150 ptas.

2.047.—CATALUÑA: SINTESIS DE UNA REGION, de M. García Venero. 60 ptas.

2.048. LUCRECIA BORGIA, de Antonio J. Onieva.

2.049.—LA CONTINENCIA PERIODICA EN EL MATRIMONIO, de A. Krempel. 36 ptas.

2.050. -CANALEJAS, de Diego Sevilla Andrés. 175 ptas.

Literatura

NOVELAS Y CUENTOS

1.957.—EL COLOSO DE MARUSI, de Henry Miller. 50 ptas.

1.958.—NARRACIONES COMPLETAS, de E. Allan Poe. 100 ptas.

1.959.—NO QUIERO OLVIDARLA NUNCA, de Michel De'on. 60 ptas.

1.960.—LA HISTORIA DE SAN MICHELE, de Axel Munthe. 30 ptas.

1.961.—ALTAR MAYOR, de Concha Espina. 35 ptas.

1.961.—FABULAS CON DIOS AL FONDO, de José Luis Martín Descalzo. 40 ptas.

1.963.—LAS TABERNAS DE ESPAÑA, de Luis Romero. 125 ptas.

1.964.—LA VIDA COMO ES, de Juan Antonio de Zunzunegui. 110 ptas.

1.965.—ENTERRAR A LOS MUERTOS, de J. Guerrero Zamora. 75 ptas.

1.966.—LA ENFERMA, de Elena Quiroga. 65 ptas.

1.967.—VALIDOS Y FAVORITAS, de R. Ballester Escalas. 300 ptas.

1.968.—DESEO, de D. A. Ponsonby. 50 ptas.

1.969.—CUANDO NO HAY GUERRA, DA GUSTO, de Oscar Pin. 30 ptas.

1.970.—EL ARTE DE CUIDAR Y GOBERNAR A LAS MUJERES, de J. K. Jerome. 45 ptas.

1.971.—EL PUENTE, de J. Antonio Jiménez Arnau. 75 ptas.

1.972.—FUEGO OCULTO, de F. Mauriac. 35 ptas.

1.973.—EL CARRO DE LOS CABALLOS BLANCOS, de Jorge Ferrer Vidal. 60 ptas.

1.974.—EL OTRO DINERO, de José Cruset. 50 ptas.

1.975.—LOS CAMPESINOS, de Antón P. Checov. 13 ptas.

1.976.—HUELLAS DE VIDA, de Antonio Martínez Romero.
Es valiente socialmente, moral, política y religiosamente. Novela de alto interés. 50 ptas.

1.977.—MI PADRE, KNUT HAMSUN, de T. Hamsun. 50 ptas.

1.978.—DESIDERIO, de Ignacio Agusti. 150 ptas.

1.979.—SAN JOSECHO, A LAPIZ, de José M.ª Cabodevilla.
Exposición de la vida de una Parroquia rural. 33 ptas.

1.980.—JUEGOS DE MANOS, de Juan Goytisolo. 55 ptas.

1.981.—SOBRE LA TIERRA ARDIENTE, de Enrique Nacher. 50 ptas.

1.982.—EL HARAGAN, de Tomás Salvador. 40 ptas.

1.983.—DEL MIÑO AL BIDASOA, de Camilo José Cela.

1.984.—LA NOVELA DE UN NOVELISTA, de A. Palacio Valdés. 18 ptas.

1.985.—ALMAS PRISIONERAS, de Louis Arnould. 18 ptas.

1.986.—SIEMPRE OCURRE LO INESPERADO, de André Maurois. 13 ptas.

TEATRO Y POESIA

1.987.—LAS SUPERVIVIENTES, de Eusebio García-Luengo.
Colección Calderón de la Barca, de Ediciones INDICE. 30 ptas.

1.988.—EL COSTADO DEL FUEGO, de Ricardo Paseyro.
Colección Antonio Machado, de Ediciones INDICE. 35 ptas.

1.989.—PLEGARIA POR LAS COSAS, de Ricardo Paseyro.
Colección Antonio Machado, de Ediciones INDICE. 30 ptas.

1.990.—LA PRUDENCIA EN LA MUJER Y CONDENADO POR DESCONFIADO, de T. de Molina. 13 ptas.

1.991.—SENTIDO Y FORMA DEL TEATRO DE CERVANTES, de Joaquín Casalduero. 60 ptas.

1.992.—VIDA Y POESIA DE GERARDO DIEGO, de A. Gallego Morell. 110 ptas.

1.993.—MIS POEMAS MEJORES, de Vicente Aleixandre. 45 ptas.

1.994.—LA POESIA ALEMANA, de Jaime Bofill y Ferro.
Vol. I: De los Primitivos al Romanticismo.
Vol. II: Del Romanticismo al Simbolismo.
Cada tomo. 125 ptas.

1.995.—POESIAS COMPLETAS, de P. Salinas. 100 ptas.

1.996.—TEATRO ESPAÑOL.
Siete tomos, desde 1949 a 1956. Cada tomo, 100 ptas.

1.997.—FUNCION DE LA POESIA Y FUNCION DE LA CRITICA, de T. S. Eliot. 30 ptas.

1.998.—FIESTAS GALANTES, ROMANZAS SIN PALABRAS, SENSATEZ, de Paul Verlaine. 13 ptas.

1.999.—MAGIA Y MILAGRO DE LA POESIA POPULAR, de Enrique Llovet.
Antología de poesías y canciones populares españolas. 75 ptas.



2.000.—VIDAS PARALELAS, de Plutarco.
12 tomos. Cada uno, 13 ptas.

2.001. NATURALEZA, HISTORIA Y DIOS, de Zubiri. 75 ptas.

2.002. LA CIENCIA FISICA Y EL FUTURO DEL HOMBRE EUROPEO, de Pedro Caba. 200 ptas.

2.003.—JESUCRISTO, de Karl Adam. 125 ptas.
2.004.—MIS PAGINAS MEJORES, de Pedro Laín Entralgo. En prensa.
2.005.—PSICOLOGIA DE LAS APTITUDES. EL ANALISIS FACTORIAL Y LAS FUNCIONES DEL ALMA, de Louis de Raeymaeker. 110 ptas.
2.006.—LAS DOCTRINAS EXISTENCIALISTAS DESDE KIERKEGAARD A J. P. SARTRE, de Règis Jolivet. 80 ptas.
2.007.—CATOLICISMO, DIA TRAS DIA (Ensayos), de José Luis L. Aranguren. 70 ptas.
2.008.—ACTO Y POTENCIA, de Fuetscher. 44 ptas.
2.009.—PEDAGOGIA DE LA COMPRENSION, de Luis Alonso Schöckel, S. J. 33 ptas.
2.010.—LA CONSOLACION DE LA FILOSOFIA, de Boecio. 20 ptas.
2.011.—FILOSOFIA DEL SER (Ensayo de síntesis metafísica), de Louis de Raeymacker. 110 ptas.
2.012.—ALBERT SCHWEITZER, LA VIDA DE UN HOMBRE BUENO, de Jean Pierhal. 110 ptas.
2.013.—EN TORNO A GALILEO, de José Ortega y Gasset. 25 ptas.
2.014.—KANT Y EL PROBLEMA DE LA METAFISICA, de M. Heidegger. 64 ptas.
2.015.—LOS TIPOS HUMANOS, de E. Schreider. 63 ptas.
2.016.—LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA, de Burckhardt. 60 ptas.
2.017.—ESTUDIOS DE ESTETICA MEDIEVAL, de Edgar de Bruyne. En preparación.
2.018.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA OCCIDENTAL, de Bertrand Rusell. 200 ptas.
2.019.—LA PSICOTERAPIA, de G. Palmade.
2.020.—MANUAL DE HISTORIA DE LA FILOSOFIA, de Angel González Alvarez. Dos tomos. 240 ptas.
2.021.—ESTUDIO SOBRE LA AMISTAD, de Andrés Vázquez Prada. 45 ptas.
2.022.—LA LIQUIDACION DE LA MONARQUIA PARLAMENTARIA, de Maeztu. 60 ptas.
2.022 bis.—FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA, de Bertrand Russell. 60 ptas.

Arte



2.033.—EL ARTE RUPESTRE EN EUROPA, de Herbert Kühn. 400 ptas.
2.034.—LA DESHUMANIZACION DEL ARTE, de José Ortega y Gasset. 25 ptas.
2.035.—CUBISMO Y FIGURA, de Juan Eduardo Cirlot. 25 ptas.
2.036.—EL GRECO Y TOLEDO, de G. Marañón. 300 ptas.
2.037.—ZURBARAN, de J. A. Gaya Nuño. Monografía. 100 ptas.
2.038.—CATALUÑA, SUS HOMBRES Y SUS OBRAS, de Carlos Soldevila. 500 ptas.
2.039.—LA REVOLUCION DEL ARTE MODERNO, de Hans Sedlmayr. 80 ptas.
2.040.—GITANOS, de Amalio García del Moral. 80 ptas.

Música



1.950.—RICARDO WAGNER, de René Dumesnil. 125 ptas.
1.951.—SINTESIS DE TECNICA MUSICAL, de Lamote de Grignon. 85 ptas.
1.952.—DICCIONARIO DE LA MUSICA, de H. Anglés y J. Pena. Dos tomos con 2.318 páginas, 84 láminas y numerosos ejemplos musicales. 850 ptas.
1.953.—INICIACION A LA MUSICA. 75 ptas.
1.954.—MUSICA, HISTORIA E IDEAS, de Hugo Leichtentritt. 50 ptas.
1.955.—FIRMAMENTO MUSICAL. Vida de los grandes compositores, de Rudolf Thiel. 150 ptas.
1.956.—CHOPIN, de Antonio Espina. 90 ptas.

Editoriales españolas • AFRODISIO AGUADO

UNA tienda amplia, moderna, repletas sus estanterías de libros... Este es el domicilio social de Afrodiosio Aguado, S. A., Editores-Libreros, *en la calle del Marqués de Cubas, de Madrid.*

El director literario de la Casa, don Emilio Gascó, acoge al informador con amabilidad:

—Esta Editorial —me dice— fué fundada en el año 1914 por don Afrodisio Aguado Ibáñez, en Palencia. En 1931 se abrió una sucursal en Valladolid, y la Empresa fué adquiriendo importancia, hasta permitirse, en el año 1940, instalar una magnífica librería en Madrid, en la calle del Barquillo, en el lugar que hoy ocupan las recientes ampliaciones del Banco Central.

La labor de Afrodisio Aguado, S. A., ha sido de importancia suma dentro de la actividad librera española. Su gran Colección, la popularísima «Más Allá», presenta un catálogo extenso de autores de primera fila y obras variadas, que van desde la poesía y el teatro hasta el ensayo y la novela: Rubén, Campoamor, Unamuno, Ortega, Baroja..., se cuentan entre los autores de «Más Allá», en libros de pequeño formato, conocidos por todos los lectores hispanos.

Una de sus Colecciones, «La Paradilla del Alcor», se compone de Obras Completas, como las de Unamuno, Rubén Darío y Bécquer. Pero la más reciente, y acaso la que está llamada a obtener un mayor éxito, es «Clásicos y Maestros», nutrida por una serie interminable de obras, en gran parte inéditas o injustamente olvidadas: «Diario de Poeta y Mar», de Juan Ramón Jiménez; «Vidas sombrías», de Baroja, y «Sadhana», de Tagore, se presentan al público en volúmenes pulcramente editados.

—«Sadhana» es una obra de Rabindranah Tagore que merecerá el entusiasmo del lector —dice el señor Gascó—, porque hasta ahora conocemos al Tagore, un tanto «cursi» (valga la palabra), de las poesías traducidas al español. El verdadero poeta hindú se encuentra en sus tratados filosóficos, como estas conferencias que se agrupan en «Sadhana», y que serán una verdadera revelación en el mundo de habla española.

Otras Colecciones de Aguado son las del «Mueble en España», «Vida e Historia», «Galería de novelistas actuales»... No hay que olvidar los libros de texto, bien conocidos en los medios docentes. Y otra Colección nueva es «Mundo adelante», iniciada con el libro de Alfonso Ungría: «Un viaje a la India y Ceilán».

El director literario va enumerando libros próximos:

—En «Clásicos y Maestros», aparecerá «Caracteres y circunstancias», de Ortega y Gasset; otro Baroja: «Allegro final»; «Sonetos interiores», de Juan Ramón Jiménez...; «Madrid», de Pérez Galdós, y el «Hamlet», de Shakespeare, en versión de Astrana Marín.

—En la Colección «Decoración y Hogar» se edita una «Antología de la silla», de Luis M. Feduchy. En «Galería de novelistas actuales», preparándose la nueva obra de Julio Escobar «La viuda y el alfarero», y entre las obras de actualidad, «Reportaje económico», de José Luis Massa. «Vida y figura de Blasco Ibáñez», por González Ruano, en la Colección «Vida e Historia»...

Sigue la lista. Pregunto:

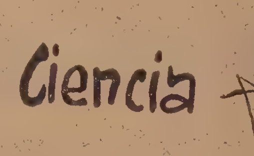
—Señor Gascó: ¿Atiende Afrodisio Aguado a los autores aun no conocidos del gran público y de la crítica, a los autores que traen *un primer libro?*

—Desde luego. Afrodisio Aguado presta afectuosa atención a aquello digno de conocerse. Tenemos un plantel de autores jóvenes, y ya pujantes, que, poco más o menos, han sido lanzados por esta Casa: García Nieto, Rafael Morales, José Luis Cano...

La llegada del distribuidor, Oteyza, corta nuestra entrevista. Pero sobre las cuartillas ha quedado perfilada la semblanza de una de las Casas editoras más prestigiosas en España e Hispanoamérica.

Luis QUESADA

Ciencia



2.023.—LA EVOLUCION BIOLOGICA, de Pedro Leonardi. 180 ptas.
2.024.—EL PORVENIR DE LA EMPRESA PRIVADA, de George Goyder. Un estudio sobre la responsabilidad. 80 ptas.
2.025.—POLITICA MONETARIA, BANCARIA Y CREDITIC de Pedro Gual Villalbí. 200 p
2.026.—TEORIA Y TECNICA CINEMATOGRAFICAS, de Serg Eisenstein. 100 p
2.027.—DICCIONARIO CRITICO ETIMOLOGICO DE LA LI GUA CASTELLANA, de Juan Corominas. Tomos I, II y III; el IV en preparación, a 480 y 500 p
2.028.—ARQUITECTURA EUROPEA DEL SIGLO XX, de nold Whittick. Dos tomos. 700 p
2.029.—ARTE Y TECNICA DEL CINE AMATEUR, de Pi Boyer y Pierre Faveau. Enciclopedia. 235 p
2.030.—TRATADO DE BIBLIOTECONOMIA. ORGANIZACI TECNICA Y CIENTIFICA DE LAS BIBLIOTEC de J. Lasso de la Vega. 200 p
2.031.—NUEVOS FUNDAMENTOS DE LA CIENCIA, de Ja Jeans. 25 p
2.032.—MARAVILLAS DE LA VIDA DE LOS INSECTOS, Edward Step. 175 p

BOLETIN DE PEDIDO

.... de .... 195...

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....
N.º .... TITULO .... AUTOR .... PRECIO ....

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ....
PROFESION ....
DOMICILIO ....
POBLACION ....

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

EXTRANJERO:

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 42 POR DOLAR.
SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55.—MADRID

EL MUNDO QUE NOS PRESENTAN LOS VIEJOS AUTORES

Durante la década que empieza en 1950, demás de Pemán y Sassone, han estrenado n los teatros «comerciales» y han merecido ı aprobación del público y los críticos, Fer-ández Ardavín, Luca de Tena y Neville, acidos, también, a fines del siglo pasado. xaminamos, en esta ocasión, una selección e las obras de estos tres autores, aplazando eliberadamente nuestra opinión sobre los strenos de la última temporada. Incluímos, simismo, una breve referencia al teatro de laudio de la Torre.

Siguiendo la norma observada en los tra-ajos precedentes, hemos prestado detenida tención a cada una de las obras examina-as, pero no concederemos a todas el mis-no espacio. Daremos preferencia a las que an tenido éxito extraordinario (El Baile, *e Edgar Neville, por ejemplo), a las que ratan de abordar —aunque sea sin acier-o— problemas de nuestro país y nuestro iempo* (La sombra pasa, *de Ardavín, y* El óndor sin alas, *de Luca de Tena), y, por ltimo, a las que han gustado más al co-nentarista... o le han disgustado menos, egún verá el lector curioso y paciente.*

Después de analizada la labor teatral de os «viejos autores», estaremos ya en condi-iones de confirmar, o rectificar, las hipóte-is formuladas o sugeridas en el primero de stos ensayos (número 99, marzo 1957).



La sombra pasa

De Fernández Ardavín

He aquí el tema: el marido que vuelve le un campo de prisioneros y encuentra a u mujer casada con otro. Es un conflicto que ya se ha tratado muchas veces, en la novela y en el teatro. (Casi todos los críti-os lo dijeron con motivo del estreno. Pero ste «árbol» no les dejó ver el resto del bosque.) Mas tiene indudable actualidad, puesto que las guerras son el hecho más re-evante de nuestro tiempo.

Retengamos, de la «autocrítica», estas fra-es: «Porque, puesto cada uno en su lugar, odos tienen razón a su manera. Ante esta onfusión, no hemos encontrado más que n camino verdadero: la ley de la vida, que, en definitiva, es la ley de Dios.»

PRIMER ACTO.—Enriqueta y Alfonso vi-en en casa del Padre Daniel, tío de ella. Han celebrado con una comida el aniversa-io de la boda. Ahora esperan al señor obispo, amigo de la casa. Súbitamente en-ramos en el drama...

Alfonso, solo en escena, sabe por el pe-iódico que el primer marido de su mujer no está muerto; lo comunica al tío, y sale para serenarse. A poco llega el desapareci-lo, capitán Gonzalo Méndez Solís. El Pa-lre Daniel lo mira como si lo viera levan-arse de la tumba.

GONZALO.—¿Quién era ese hombre que alía de aquí? ¿Su marido actual?... Lo debí uponer. Y muchas veces lo pensé. Peró mi rgullo de hombre me hacía concebir la dea de que no me hubiera traicionado.

DANIEL.—No hubo traición. Te dieron por nuerto...

GONZALO.—Lo he merecido. No fuí bue-o para ella. Pero esto tiene mal remedio. Porque yo sigo queriéndola... ¡Llámela!

Entra Enriqueta y el tío les deja solos. El lector recordará o imaginará la escena.) Gonzalo fué a luchar con la División Azul. Cayó herido, fué hecho prisionero y al cabo ogró escapar. Viene a buscar a su mujer, o único que le queda, considerando que l ha pagado ya con creces el mal que le izo. Ella se desmorona. Gonzalo se mar-ha, pero anuncia que volverá a buscarla y que recurrirá a la ley.

Luego viene el señor obispo. Enriqueta e arroja a los pies del prelado.

OBISPO.—Pero, entonces, ¿tú no querías Gonzalo?

ENRIQUETA.—No, señor. No le quería.

OBISPO.—¿Y por qué te casaste con él?

ENRIQUETA.—...llegó de guarnición al pueblo y se enamoró de mí. Mi madre vió el ielo abierto. Se sentía vieja y enferma. Gonzalo era rico... Sólo después de casada omprendí mi error. Pero ya no tenía reme-io. Sin embargo, conllevé con resignación ni mala suerte. No había conocido otro ombre... Pero ahora...

OBISPO.—Cuando se es demasiado fe-liz..., hay que temer que esta felicidad temporal nos aleje de la eterna.

Vuelve Alfonso, que se arroja también a los pies de su ilustrísima.

OBISPO.—A veces, Dios elige los caminos más enmarañados... La cosa es clara, aun-que terrible... Quedará nulo el segundo ma-trimonio de Enriqueta, y ésta tendrá que volver a ser la esposa de Gonzalo, aunque a ti te idolatre. Por lo pronto, esta noche ya no podrás dormir bajo su mismo techo.

... ...

ALFONSO.—(Abrazándose a ella.) *¡Oh, no! ¡Eso, no! ¡Esta mujer me pertenece! ¡Es mía! ¡Legítimamente mía! ¡Si alguien se atreve a ello, que venga a separarnos!*

OBISPO.—¿Qué dices? (Interponiéndose entre ellos.) *¡Os separo yo! ¿Me entiendes? ¡Os separo yo!*

Y cae el telón rápidamente.

En este primer acto están bien combinadas la fuerza dramática y la tan cacareada habi-lidad escénica. Los actores han dado vera-cidad a la acción, y sólo en algún instante nos hemos percatado de que el autor —co-mo todos los que cultivan también el teatro versificado— recarga y desnaturaliza el len-guaje. Anhelamos saber cómo seguirá su curso el drama...

Pero, esta vez, propongo al lector un pe-queño juego de magia: antes de que vuel-va a levantarse el telón, veamos qué dije-ron, luego, los críticos. Algunos encontra-ron interés en la fábula, honda raíz dramá-tica, «sobriedad» en el diálogo, solución del problema con un efecto «natural» e inespe-rado... Otros dedicaron las tres cuartas par-tes de sus reseñas a elogiar a los intérpre-tes, eludiendo así un trabajo superior a sus fuerzas. Y uno, más expresivo, ponderó la pieza en estos términos: prosa impecable, llena de enjundia, con «dialogación perfec-ta y ajustada al empeño», impregnada de acentos dramáticos, centrada sobre un tema no nuevo en el teatro, pero desenvuelto in-teligentemente... «La solución la da (...) A los espectadores gusta, porque es humana y conmovedora y la única posible dentro de su complicación.» Mas luego se contrade-cía este crítico: «El primer acto es bueno; el segundo, mejor...; y el tercero, aunque trae la solución, decae un poco, porque... se difumina algo, dentro del interés que mantiene, ante las explicaciones de un des-enlace que sólo deja satisfechos en parte a los protagonistas.» O sea, si logro entender-lo, que a los espectadores les gustó un desenlace que sólo satisface en parte a los protagonistas. ¡Extraño sadismo el de los espectadores! Pues pronto veremos que uno de los tres protagonistas queda mediana-mente satisfecho, y los otros dos, descon-tentos del todo.

¿Cree el lector discreto que este es uno de esos casos en que los críticos se mues-tran, en su terreno, tanto o más desacerta-dos que los autores? ¿O piensa el lector, más benévolamente, que este crítico fué víc-tima de la obligación de escribir para la in-mediata edición de su periódico?...

ACTO SEGUNDO.—Enriqueta está vi-viendo en la casa de Gonzalo, según la de-cisión recaída en el pleito. Gonzalo ha re-cuperado sus fincas, y son casi ricos. (Es muy cómoda esta costumbre de nuestros viejos dramaturgos: hacer ricos a todos sus protagonistas; así van bien vestidos y el público no tiene que sufrir la exhibición de la miseria. Curiosa inclinación, en un país donde hay tantos pobres, que da ver-güenza llamarles por su nombre y se les dice «económicamente débiles». Significativa preferencia la de estos autores, en una so-ciedad donde las escandalosas diferencias de fortuna son un escarnio para la moral cris-tiana.)

Pero Gonzalo «no hace vida» con ella, condición que la mujer impuso para salir del convento donde había sido depositada. Vive en un hotel y todos los días viene a verla.

ENRIQUETA.—...Volví al hogar, no al amor. Luego, tú no has querido aceptar aquél sin éste... Así sufrimos menos. Pero, considéralo bien, casarme con Alfonso cuando aún no estaba segura de que tú hu-bieras muerto, habría sido traicionarte. Ofrecerme ahora a ti, después de haber sido suya, sería traicionarle a él y envilecerme. Ya ves si es limpia mi conducta.

Tratamos de reflexionar sobre la limpieza de esta conducta, pero no da tiempo.

GONZALO.—¿Y no piensas que yo pue-da sentir celos?

... ...

ENRIQUETA.—¡Ahora!... Porque me con-sideras imposible. ¡Qué poco los tenías cuando, siendo mi dueño absoluto, me de-jabas abandonada día y noche para irte a pasar el tiempo con otras mujeres! ¡Qué poco los tuviste cuando yo podía dártelos, despechada por el abandono en que me te-nías!

GONZALO.—...No te dignabas dármelos... Porque no me quisiste nunca.

ENRIQUETA.—¿Y pretendes que ahora, cuando ya es tarde y ya no fué la juventud primera, sienta por ti lo que no sentí en-tonces? A no ser que te conformes con una mentira piadosa...

GONZALO.—¿Por lástima? ¡No! Así no quiero nada. He sufrido demasiado para no tener la altivez de mi soledad.

ENRIQUETA.—¿Qué quieres, entonces?

GONZALO.—Que no me compadezcas. Vi-viré de mi orgullo. Y aún no he perdido la esperanza de recuperarte. Cuando me con-venza de que no lo lograré, recobrarás tu libertad. Pero con una condición, a mi vez: que me guardes el respeto debido. Le-galmente has vuelto a ser mi esposa, y ya que no amor, te exigiré fidelidad.

Libertad condicional, vamos. ¡Y qué len-guaje! ¿Esto es lo que los críticos llama-rían después «sobriedad en el diálogo» y «dialogación perfecta y ajustada al empe-ño»?... ¡Y qué conducta! Ella vuelve con su marido porque lo mandan la religión y el derecho, pero le niega su cuerpo y su alma. Entonces, de nada sirve su sacrificio, como le reprocha él, atinadamente. Y Gonzalo, cuyos celos se despiertan con la dificultad, especula con librarla de su presencia si ella le guarda fidelidad, a él, que no se la había guardado antes. Admito que los personajes, en esta escena, sean reales, verosímiles; pero, desde luego, son tan ajenos a mí, que no puedo comprenderlos. (Claro está, se trata de una cuestión que sólo roza tangen-cialmente a la que ahora nos ocupa.)

Entra el Padre Daniel sin anunciarse —¿habilidad escénica?—; se entromete en la conversación y le echa un discurso al marido. Este le responde con el cuento de la madre resucitada, de doña Emilia Pardo Bazán —¿diálogo ajustado al empeño?—. Gonzalo se va. Llega el Padre Ricardito, que nada tiene que ver con el drama. Oímos un diálogo que sólo sirve para llenar unos minutos. Y para hacer posible el «movi-miento escénico» que a tantos críticos les pone los ojos en blanco, aunque el escena-rio se convierta en un tíovivo.

Alfonso viene a despedirse, antes de salir para Nueva York. Me «suena» esto de en-viar a Nueva York a los que estorban, pero... El lenguaje está a punto de ser el adecuado:

ALFONSO.—Sólo me quedaba un recurso: ...huir contigo hacia países donde la simple vida en común de dos seres no asuste ni sea perseguida. Pero tú no has querido. Dime ahora si tu falta de valor no es falta de ca-riño.

ENRIQUETA.—¿Olvidas que, ante todo, soy cristiana?

¡Leve tregua! Otra vez se disparan hacia el romanticismo altisonante.

ALFONSO.—¡Qué dura es, a veces, la honradez! ¡Qué incorruptible tu virtud! He llegado a pensar hasta en la muerte. Buscándola voluntariamente si ella no venía en mi busca.

(Tal vez ella le llame, si resulta indis-pensable... ¿Volvería él?)

ALFONSO.—...Vendría. Pero, ¿para qué, si me niegas tus besos? ¿Qué podrías ofre-cerme, superior a ellos?

ENRIQUETA.—Mis besos, no. Besarte a ti sería tan vergonzoso y tan indigno como besarle a él. Para el amor ya están fríos mis labios.

Me acuerdo de algunas obras que repre-sentaba Rambal. Pero, ¡paciencia! Aban-donar la butaca es incorrecto, incluso en los melodramas... He aquí al marido, que está en el café de abajo, «donde suele fumarse un cigarro cuando sale de la casa de su mujer». Ha visto el coche y ha subido otra vez. Los dos hombres se amenazan, pero no se pegan, y mantienen un diálogo absurdo. Lo más notable es la peregrina teoría de



Los *Don Juanes* del Viento, la Luz, el Odio y los Suspiros

"MARIA LIONZA", EN CARACAS

En el Teatro Poliedro, de Caracas, tuvo lugar, en fecha aun no lejana, el estreno de la obra "María Lionza", original de la escritora venezolana Ida Gramcko, de quien, en otra pági-na de este mismo número, publicamos un poema. Dirigida con capacidad e intuición por Alberto de Paz y Mateos, cuya puesta en escena supo captar la intención llena de simbolismo de la autora, enmarcando con propiedad el juego de los actores, la obra de Ida Gramcko, suspendida a escasa altura de la realidad, a veces dramatizándola y otras cerniéndola por el tamiz de la ironía, arrastra al espectador a un mundo de anhelos, logros, imposiciones, fracasos, dudas, en que la humana arcilla —constante símbolo de sentimientos contrapuestos— es dominada final-mente por la llamada de los dioses.

El grupo de "Poliedro", entre los que destacan Margot Antillano, Lilian Durán, Nena Co-ronil, Fernando Gómez y José Jordá, obtuvo gran éxito en la presentación de la obra.

que la mujer no puede olvidar ¡jamás! al hombre a quien entregó su virginidad, «y le pertenece siempre». Alfonso lo admite como cierto, declina la segunda invitación de Gonzalo para zurrarse y se va, indignado contra su ex mujer. (Es grotesco que muchos hombres, incluso algunos dramaturgos, se traguen estas ruedas de molino. Con tal desconocimiento de la vida, se explica mejor el éxito de ciertas piezas teatrales muy poco parecidas a la vida.)

Gonzalo y Enriqueta siguen hablando en un lenguaje de «serial» radiofónico. Abreviemos: ella le dice por fin que está encinta de Alfonso. Y poco después termina este segundo acto, que, para algunos críticos, era mejor que el primero.

ACTO TERCERO.—Enriqueta, que ha tenido una niña, está otra vez en casa del Padre Daniel, porque Gonzalo no puede resistir la presencia de la criatura. Mientras la madre está en la novena, llega Alfonso, que viene a llevársela con la niña a Norteamérica. Se va en busca de Enriqueta...

Entra Gonzalo, que manda a la criada a llamar a don Daniel. Gonzalo se propone marchar a la Guinea francesa, donde «las fiebres matan pronto». Aparecen Enriqueta y Alfonso. Los dos rivales discuten sobre las diferencias morales entre España y el resto del vasto mundo, cambiando montones de tópicos. Alfonso se encandila y quiere pegarse. Inútilmente: Enriqueta no está dispuesta a seguirle... contra la voluntad de Gonzalo. El tío les anuncia que Méndez Solís se va. Pero, ¡cuidado!, éste sigue en poder del Maligno...

GONZALO.—...La sombra pasa. Pero... deja una huella inolvidable... Hay un obstáculo que se interpondrá siempre entre Enriqueta y usted.

ALFONSO.—¿Cuál?

GONZALO.—Esta generosidad mía al renunciar voluntariamente a todos mis derechos. Hasta hoy estuve muerto para ella. De hoy en adelante, me tendrá vivo en su recuerdo. Y esa será mi venganza.

... ...

ALFONSO.—...le recordará siempre con odio y con rencor. ¡Hemos sufrido mucho por causa de usted!

GONZALO.—Y mis sufrimientos, ¿no cuentan?... A usted le han bastado unos meses en el país de las libertades para volver haciendo alarde de su desprecio por lo que llama viejos prejuicios españoles. Yo he necesitado toda una vida para poder darme cuenta de que, alejándome de esta mujer por mi propia voluntad, puedo considerarme superior a usted en todo.

Pienso que el pobre hombre sería bastante romo si hubiera necesitado «toda una vida» para llegar a entender eso. Pero no ha transcurrido tanto tiempo: el señor Ardavín acabó de escribir su drama, en Cercedilla, en el verano de 1949, y la marcha de Gonzalo a la guerra fué pocos años antes.

Se va. ¿Y cómo acaba esto, que, al parecer, no tiene arreglo?

ENRIQUETA.—Perdonadme un momento. Me parece que he oído llorar a la niña.

ALFONSO.—¡Enriqueta! (Ella se detiene.) *¿No tienes nada que decirme?*

ENRIQUETA.—No, Alfonso. ¡Mientras Gonzalo viva, nada! (Cae el telón.)

Y como a un hombre que soportó la guerra y los campos de concentración no le matarán así como así las fiebres de la Guinea francesa, ¡estamos apañados! Aquí de nuestro crítico: un desenlace que sólo deja satisfechos en parte a los protagonistas. Y una parte diminuta, casi invisible. Uno de los hombres se va a buscar las fiebres —a suicidarse poco a poco, se llama esta figura—. El otro volverá a Nueva York, digo yo, porque no querrá someterse al suplicio de Tántalo en versión hispánica... Y la mujer..., sí, la mujer tiene una hija y cuenta con la virtud que le ha otorgado el señor Fernández Ardavín. Si fuera un personaje real, podríamos alabarla. Pero está hecha de cartón-piedra.

Si ahora releemos las frases copiadas de la «autocrítica», comprobaremos que las palabras no sirven siempre para entenderse; y que a este autor, igual que a otros con tanto «oficio» como él, los tiros le salen a veces por la culata. A no ser que se haya propuesto conseguir, precisamente, el penoso efecto que causa su desenlace. Pero esto pertenece ya al misterio de la creación artística, como suelen decir, para salir del paso, quienes saben poco o nada acerca de tal misterio.

UNA CLASE DIRIGENTE

En "La Hora" publicó hace pocas semanas un trabajo de noble dimensión política Manuel Fraga Iribarne, catedrático de la Universidad de Madrid. Para que este trabajo recobre vuelo, no se extinga, lo comentamos en nuestras páginas.

El tema es "La formación de una clase dirigente".

Fraga estimula a examinarlo con ojos "actuales", advirtiendo de las repercusiones de ello en la vida nacional. "¿Cuántas personas están descolocadas? —se pregunta—. ¿Cuántas derivan de su energía a funciones marginales y compensatorias? ¿Las compensaciones son proporcionadas a la función y su responsabilidad? ¿Gana más un futbolista que un juez? Sociedad que no se plantea seriamente estas preguntas, incluso aquellas que de momento no pueda contestar, es una sociedad de segunda clase."

En las circunstancias actuales españolas —con un país que crece por todos los lados—, ese problema mencionado por Fraga exige ser acometido con valor, con decencia intelectual... No se trata de "culturizar" al país, si esa palabra significa enfriarlo y volverlo aséptico a la pasión y la vida "natural"... Se trata de algo bien distinto, pero que entraña una elevación del nivel mental medio: que ocupen los puestos rectores las gentes que saben —no es difícil catalogarlas— y, sobre todo, las gentes que ponen en su tarea una tensión moral: acento de pureza e instinto del riesgo.

En estas palabras últimas se cifra el fondo del asunto. Sin la vocación decidida y arriesgada de unos pocos —los mejores—, capaces de comunicar su vibración espiritual a los otros, el horizonte se entenebrece...

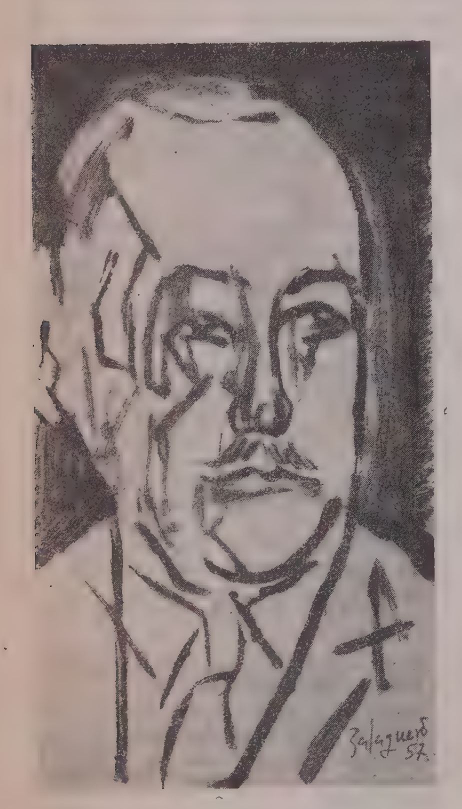
Un giro ético precisa dar el criterio selectivo, optando por personas que modifiquen el signo, la mentalidad rectora. Platón es citado al efecto con oportunidad por Fraga: El problema del Estado es un problema de cultura. Pero de cultura, insistimos, en este caso, en que la tan subvertida palabra cobre su dimensión ejemplar: se torne, no un saber libresco, baldío —por el sistema de "oposiciones" o por otro semejante—, sino un hábito de concordia, civilidad y justicia. Esto es la cultura digna de ese nombre, a lo que creemos, o poco merece la pena.

Más daño infringe a la sociedad un criterio rector tibio, inerte, que cien bueyes...

El texto de Fraga nos parece apuntar a ese objetivo. Consideramos justo anotarlo así, sin insistir en los datos que él acopia, más que suficientes. El lector puede ver el trabajo en "La Hora", núm. 50, página 7.

Don José, Pepe y Pepito

de Juan Ignacio Luca de Tena



Una vez más, el señor Luca de Tena prueba, en esta pieza, que conoce muy bien lo que la profesión de dramaturgo tiene de «oficio» o de técnica. Y demuestra también que es uno de los dramaturgos de su tiempo que mejor maneja el diálogo; para mi gusto, de los estudiados hasta ahora, es el que logra dar más naturalidad, más aparente naturalidad, a las conversaciones. Pero, cuando el telón ha bajado por tercera vez y uno se pregunta qué carácter tenían los personajes, no es fácil responder; los más definidos, son, en realidad, caricaturas, y los demás, discretos actores vestidos con elegancia.

Confieso mi perplejidad cuando sesudos varones pretenden explicar el propósito perseguido por Luca de Tena en esta comedia. Si el autor sólo se proponía divertirnos y emocionarnos levemente, lo ha conseguido (excepto en el principio de la comedia, que es aburrido, casi insoportable). Pero cabe preguntarse: ¿está bien que el señor marqués de Luca de Tena, miembro de la Real Academia Española, embajador y licenciado en Derecho, dedique su tiempo a escribir esta clase de comedias? Y la duda está más justificada si uno recuerda que el protagonista, don José, es un insigne doctor, famoso investigador e ilustre literato, miembro de número de las Reales Academias Española, de la Historia, de Medicina, de Bellas Artes de San Fernando y de Ciencias Morales y Políticas... ¿Y qué pensar de un marqués dramaturgo que nos presenta a una condesa —«que, además, es grande de España»— como amante de don José, el médico que cuida a su marido? Me digo, en conclusión: ¿frivolidad o sátira? Y no puedo escoger, pues carezco de información suficiente, a causa de mi alejamiento de la «alta sociedad».

Pero lo que más me interesa de esta comedia es la verificación de que su autor, como Pemán, como Sassone —al menos, en estos últimos tiempos—, como Ardavín, cuando necesitan presentar hombres o mujeres de moral no convencional, les añaden siempre la circunstancia de ser extranjeros, emigrados o desterrados. (A veces, precisan incluso que los conceptos morales sean diferentes dentro y fuera de España.) En cambio, no vacilan en poner en escena amantes y queridas al estilo indígena. Ellos sabrán por qué hacen tantos equilibrios y distingos con la realidad cotidiana. Por mi parte, intentaré profundizar y extenderme en la cuestión al hacer el análisis de *Dos mujeres a las nueve*, una de las comedias más interesantes de este grupo de autores.

Por último, yo no sabría decir por qué recibió esta comedia el Premio Nacional de Teatro de 1952 (a dividir con una de Mihura y otra de Jiménez Arnau). Acaso en virtud del refrán: en tierra de ciegos...

●

He analizado otras obras premiadas por motivos ajenos a su valor teatral intrínseco: *Veinte añitos*, de Edgar Neville, y *La cortesana* y *El río que nace en junio*, de Claudio de la Torre. Ninguna de las tres merece muchos comentarios. Me limitaré a decir que he encontrado cierto placer en la lectura de *El río que nace en junio*, que, como *La cortesana*, no fué bien acogida, en su día, por el público. Desde luego, mi satisfacción como lector se reduce a algunos momentos del segundo acto.

Admito que esa impresión favorable, como los méritos relativamente superiores que encontré en *La luz de la víspera*, de Pemán, no nacen de lo que algunos llaman «apreciación objetiva». Mas esto nos llevaría muy lejos, y lo apunto sólo para volver al mismo tema en otra ocasión.

El cóndor sin alas

de J. I. LUCA DE TENA

Se estrenó en el teatro Lara, de Madrid, el 14 de septiembre de 1951, un año antes, aproximadamente, que *Don José, Pepe y Pepito*, del mismo autor, que se estrenó en Murcia en octubre de 1952 y se presentó en Madrid en el mes de noviembre siguiente. Precisamos estos datos, justamente, para ponerlos de relieve y extrañarnos de que el señor Luca de Tena haya estrenado *Don José, Pepe y Pepito* después de haber dado a la escena española *El cóndor sin alas*.

De todas las obras aquí analizadas, es *El cóndor sin alas* la que presenta más dificultades para la crítica, mejor dicho, para la expresión espontánea de mi criterio personal. La razón es obvia: su tema es nuestra guerra civil.

¿Qué se propuso el autor, fundamentalmente? Recordémoslo con sus propias palabras: «...no se trata de historia remota, sino contemporánea, si bien lo suficientemente alejada de nuestros días para que la acción con perspectiva histórica que yo he pretendido, no derive a una obra política. Mi logro, si existe, se deberá, tanto al alejamiento cronológico de los hechos, como a los esfuerzos realizados por mí al escribir, para no ser beligerante. Cada personaje tiene su razón y la expone, en su lenguaje corriente de la vida».

¿Y qué consiguió el dramaturgo? Grandes alabanzas de los críticos, más de ciento sesenta representaciones y acierto parcial en sus propósitos.

Salta a la vista, en primer lugar, la imposibilidad de escribir una obra *apolítica* con el tema de nuestra guerra. El intento es pueril. *El cóndor sin alas* es un drama que trata de justificar posturas políticas determinadas. Sin duda, el autor logra inhibirse, «no ser beligerante» en su obra; pero, previamente, ha sido «beligerante» en la elección de los sucesos con que ha montado la trama.

Se equivocaba también el autor, a mi juicio, al creer que esa «historia» estaba ya, en septiembre de 1951, bastante lejos de nosotros. Ni entonces ni ahora. Nos guste o no nos guste, esa historia está todavía cerca, puesto que aún vivimos la mayor parte de quienes la hicimos o la sufrimos.

Partiendo de esos dos supuestos falsos, Luca de Tena ha cometido otro error: entrar en el pasado —reciente, pero pasado— con las ideas del presente. Y ha creado un personaje artificioso, encargado de exponer las mejores razones, los sentimientos más nobles. La intención es excelente, pero en intención se queda. De los cinco «tipos antagónicos», Ricardo Manglano es el más irreal, a pesar de los méritos de su intérprete —Rivelles—, que nada puede hacer con el lenguaje que le impone el autor en los momentos culminantes.

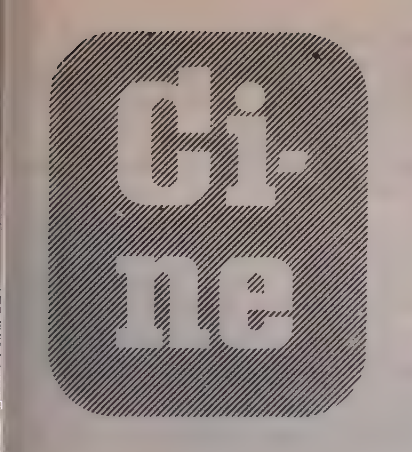
Por lo demás, *El cóndor sin alas*, teatralmente, es una obra superior a casi todas las que hemos analizado hasta ahora. Porque, salvo los defectos apuntados, se basa en la vida, en la vida terrible de estos años y de esta tierra. Y esto importa más que la «técnica».

No sé si el lector habrá advertido que tengo relativa preferencia por Juan Ignacio Luca de Tena, dentro del grupo de dramaturgos que hemos denominado «los viejos autores». Pero esta preferencia me obliga, por razones de equidad, a ser más exigente con él. Y vuelvo a la carga. ¿Estrenó Luca de Tena *Don José, Pepe y Pepito*, posteriormente, para decirnos que su clase social no había aprendido aún a tomar la vida en serio?; ¿es esta comedia un fruto inconsciente de la frivolidad?; ¿o se trata, lisa y llanamente, de que el apellido figure una vez más en las carteleras y en las liquidaciones de la Sociedad General de Autores?

Habrá quien diga que no es para tanto, que no hay que ponerse dramático ni siquiera hablando de teatro; que cualquier autor tiene perfecto derecho a escribir una y veinte comedias intrascendentes... Sí, sí, conozco esa canción y otras mucho más necias. Pero yo insisto en mis preguntas, porque el marqués de Luca de Tena no es «cualquier autor». Don Juan Ignacio Luca de Tena es la cabeza visible de importantes publicaciones españolas, que hace treinta años contribuyeron a despertar mi vocación literaria y que tienen indiscutible influencia en vastos sectores de nuestro país.

Y uno, que también tiene su alma en su almario, puede hacer esta observación: el señor Luca de Tena se permite satirizar y ridiculizar a los académicos, los aristócratas y los médicos, es decir, a las clases sociales que sus publicaciones presentan como ejemplares. Dramatizando, podríamos parodiar a «Hamlet» cuando hablaba del «aroma» de Dinamarca; pero gustamos de expresiones más sutiles. Empleemos este delicado eufemismo: aquí reina cierta confusión.

Miguel LUIS RODRIGUEZ



NEORREALISMO DE AYER Y DE HOY

"EL CHICO", de Ch. Chaplin

Cine-cine neorrealista de ayer. Y es que la paternidad del neorrealismo le corresponde por entero a Chaplin. Charlot, no por ser idealista deja de ser realista. Idealismo y realismo son consubstanciales a todo ser que se precie de humano. Y Charlot, como don Quijote, son la misma humanidad. Neorrealismo, pues, ya sea de ayer, ya sea de hoy, equivale a humanismo. La caridad auténtica, la amistad sentida, el amor no cumplido, la injusticia que duele, el sufrimiento físico o moral, son los pilares en los que se sustenta el cine de Chaplin, el cine de Zavattini y sus seguidores. A esto, en nuestros días, se le ha bautizado con un nombre: neorrealismo. Bien, Chaplin, el primer neorrealista.

¿Qué es «El Chico»? Lo dicho. ¿Y su folletín? Distingamos. Chaplin utiliza en todos sus films el folletín, pero su creación no es de substancia folletinesca. El folletín lo emplea como elemento acuoso, como disolvente, para que el gran público aniñado y consentido se trague la substancia de sus películas. Chaplin, en este aspecto —no se olvide que es el productor de sus propios films—, es maestro de productores. Pero ocurre que los productores —ejemplo vivo, los nuestros—, a la hora de «confección» de la película, sólo emplean el elemento acuoso. De substancias no entienden. Claro que tampoco entienden los guionistas, los directores...

Y del folletín no queda nada. Queda la ironía intencionada o social, la humanidad dolorida, la ternura doliente del vagabundo, del hombre sin compañera, sin amigos y sin patria que es Charlot.

En «El chico», Charlot es obligado a ser padre, padre putativo se entiende, porque a Charlot, al igual que a don Quijote, le está negada la procreación, porque las Dulcineas no engendran. Y ser padre carnal o putativo no es cosa delgada para el hombre, ni siquiera para un vagabundo. Y Charlot no tendrá más remedio que ponerse a trabajar, él que es todo espíritu siempre huyendo del barro. Pero elegirá un trabajo adecuado a su alma y tan legal en la apariencia como cualquier otro trabajo: el de cristalero. El chico romperá previamente los cristales y Charlot pasará por el lugar del estropicio como si tal cosa. Los policías —los «ángeles de la guarda» del vagabundo— le harán cambiar de oficio.

Y Charlot, como es espíritu, «pura» vida, vencerá a la fuerza, a ese chicarrón mal encarado, henchido de musculatura. Pero...

¿De qué viven Charlot y el chico? Del misterio —idealismo— y de la calderilla —realismo—. Con la misma moneda encenderán el gas, pernoctarán en un albergue de mendigos, comprarán un bocadillo. Y las colillas, de puros o de cigarrillos, no faltarán nunca. Y sus ropas cada día serán más harapientas. Y los guantes parduzcos, que un día fueron blancos, por no cubrir ya los dedos, serán arrojados a la basura. Y las botas superarán en tragedia a las botas campesinas que pintara Van Gogh.

Esta es la baja, grosera realidad. Y Charlot sueña. ¿Cómo no va a soñar si es el gran desarraigado de la tierra, el eterno inadaptado? Y sueña con un mundo donde todos son ángeles, hasta los policías, hasta los forzudos, hasta las mujeres. Y se danza. Estamos en el reino del bien sin mal alguno. Allí, el amor, si existe, será libre. Y Beatriz podrá ser besada por Charlot, sin que por eso Dante se encalabrine. Pero también el diablo tiene cabida en el cielo, y lo que empezó siendo inocente y puro, a pesar de la intervención del diablo, por mor precisamente de éste que engendra también los celos, el cielo se convierte en un corral de ángeles alborotadores, en el que Charlot sale con las alas desplumadas y por los aires. Al final será muerto a tiros por el policía-ángel. Pero sólo ha sido un sueño y la realidad, por grosera que sea, siempre será mejor.

Viendo esta película en pantalla comercial, ahora que el cine es superparlante nos atrevemos a vaticinar la vuelta, si no a un cine mudo, que no es de desear, sí a un cine de imagen por la imagen. Un poco más de tiempo...

"BELLISIMA", de Luccino Visconti.

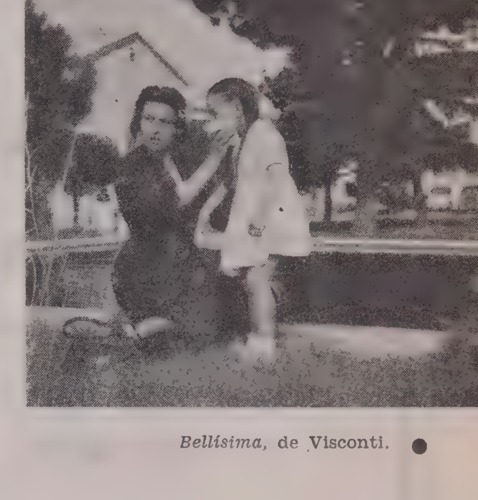
Neorrealismo, porque la historia que se narra es de Zavattini, y la realización, de Visconti. Y el cine por dentro, en una de sus facetas: los concursos para elegir intérpretes infantiles. Con lo fácil que es meterse en un parque y decir: esa niña, ese niño... Pero esto no es escandaloso ni publicitario. Y es que el cine está podrido por dentro. Por eso el director, en el mejor de los casos, bastante hace con «domar» a su equipo y al señor que pone los cuartos. Pero el día que los directores de cine aprendan su oficio dentro de las jaulas de fieras de los circos, el cine podrá ser más importante de lo que actualmente es. Porque lo otro, eso que se llama creación, se tiene o no se tiene, y se demuestra escribiendo cien folios en blanco —sin apuntador, por supuesto— antes de gritar: ¡Silencio! ¡Motor! ¡Acción!

«Bellísima» podría haber sido un documental social o sindical de un problema: la «actriz» que se puede ser —una niña y los manejos de su madre—, la «actriz» retirada —la profesora de declamación de esa niña— y la «actriz» que «no sirve» —la muchacha empleada en los estudios de cine—. Pero esto hubiera sido inhumano, aparte de no tener que ver nada con el arte. Porque el arte, quiérase o no, es un reflejo de la humanidad o no es arte. El arte, como la vida misma, es emoción, sentimiento, comunicación. Y el llanto y la risa, una misma cosa.

Por eso los problemas planteados en la película son rebasados para quedar reducidos a un hecho simplemente humano y, por tanto, universal: la madre comprende que su hija ha nacido, aparte de para crecer, para alegrarse y alegrar a sus padres, y no para que todo el mundo o el mundo tarado de los estudios de cine se rían de ella.

Y, de paso, se toca la cuestión de las recomendaciones. «Para recibir tienes que dar. Para que te atiendan tienes que ser materia explotable». La madre da casi todo, que son todos sus ahorros. No da su cuerpo, porque el cuerpo no se entrega así como así en una mujer tan entera como ella.

«Bellísima», por ese característico recelo de los distribuidores a explotar el buen cine, ha llegado con bastante retraso a nuestras pantallas.


Bellísima, de Visconti.

FESTIVAL CINEMATOGRAFICO, dedicado al realismo social

En la primera quincena del próximo octubre se celebrará en Cannes un festival cinematográfico dedicado al cine-cine que refleje el realismo social. Algo muy distinto a todo lo que se ha hecho hasta ahora en materia de festivales. Sus organizadores han publicado un manifiesto en el que especifican sus objetivos.

Por lo pronto, sólo será tomada en consideración la calidad de las obras, sin que intervenga ninguna preocupación de origen, de censura o de escuela. Es decir, servir al cine por encima de todo fin especulativo o lucrativo, absolutamente independiente de toda tendencia política, religiosa o nacional.

El sistema para optar a la exhibición es también original, y cosa que no tienen los otros festivales, eficiente y justo: libre concurrencia. Todas las películas propuestas por cualquier organismo, cinematecas, sociedades de productores o distribuidores, directores aislados, serán examinadas por la Comisión de selección del Festival con espíritu de independencia. Pero, por si esto fuera poco, la Comisión se reserva el derecho de inscribir en su programa las obras que tenga por conveniente.

El manifiesto hace hincapié sobre su objetivo principal: el realismo social. «Entendemos por realismo social —dice el manifiesto— toda película basada en la realidad cotidiana y que implícita o explícitamente presente un problema social. Esta definición debe ser tomada en sentido amplio. Toda obra, aun centrada en un individuo, si conduce al estudio de un tipo social o al descubrimiento de un ambiente humano característico, puede ser considerada como realista y social. Así, a título indicativo, nos parece ilustran perfectamente este género obras como «Ladrón de bicicletas», de Cesare Zavattini-Victorio de Sica; «Las uvas de la ira», de John Ford; «La vida de Gorki», de Marc Donskoi; «El cuervo», de Henry G. Clouzot; «Los olvidados», de Luis Buñuel.»

Pero hay un escrúpulo o prevención que huelga, por contradecirse con el espíritu abierto que propugna el manifiesto. Helo aquí: «Esta Comisión se reserva el derecho de eliminar las películas que no considere conveniente presentar, sin tener en consideración las protestas que por esta causa pudieran surgir.»

Miguel Buñuel



"SER" Y "ESTAR"

Recientemente Ramón Pérez de Ayala ha publicado dos magníficos artículos, que nos parece justo citar con el calor y elogio que merecen. Se trata de «El filósofo castellano» y «El espíritu indivisible». En estos artículos, Pérez de Ayala confirma su poder de síntesis, su maestría y su cultura. El suyo es un «saber» decantado, coherente y capaz de resumirse en pequeños bloques vivos de palabra acendrada y esencial.

En los trabajos que ahora citamos se ocupa de filosofía, filología y mística, tomando pie de los verbos *ser* y *estar*... Sopesa el valor de ambas palabras, ya se pronuncien en castellano, ya en idioma extranjero, y a partir de ellas edifica una construcción o teoría de gran validez probatoria, sobre el carácter español, su religiosidad y su instinto filosófico natural, expreso en los refranes, la poesía y las actitudes generales humanas.

Como la prosa de Pérez de Ayala se distingue, según decimos, por su «economía», no vamos a intentar la recensión de estos artículos, que nos llevaría dobles palabras que a él, triplemente inexpresivas. Recogemos de ellos el pálpito de verdad que tienen, a nuestros ojos; una verdad lógica, pero, además, intuitiva, que nos apresa por el silogismo y por la emotividad. Coincide con nuestro modo de entender el alma española y, como consecuencia, su hondo y grave vivir azaroso, que algunos estiman «inculto». Nosotros tenemos otra idea de la cultura, y por lo mismo, de las ideas *en sí*: de qué sea una idea fecunda y cuál una cáscara *hueca, especiosa.*

SE INICIA EL FIN DEL BOOM ECONOMICO

La prosperidad económica de la posguerra parece que toca a su fin o, por lo menos, que entra en crisis. Es lo que se deduce de las preocupaciones de los expertos en todo el mundo occidental. Las consecuencias sociales y políticas de la crisis que empieza no son previsibles, pero nadie las niega gravedad. Desde la poderosa Norteamérica hasta la sana Alemania, el llamado mundo libre siente resquebrajarse su estructura económica con el incremento de una inflación monetaria a cuyo remedio no se sabe cómo acudir. Veamos, al hilo de las declaraciones de los técnicos, la realidad de la situación.

El hecho incuestionable era que los planes elaborados y puestos en práctica por los países europeos y americanos habían salvado sus estructuras tradicionales, económicas, sociales y políticas, conseguido la ocupación total de la población trabajadora, elevado su nivel de vida, asegurado sus derechos económicos y sociales y suavizado e incluso eliminado el fermento revolucionario que hacía de los asalariados una fuerza subversiva contra las sociedades democráticas capitalistas. Donde las organizaciones trabajadoras profesaban el apoliticismo como donde poseían una ideología política de «clase», el bienestar general neutralizaba la voluntad de lucha social con el consiguiente retroceso del espíritu revolucionario. El capitalismo demostraba así que su formidable potencia de creación económica no era incompatible con una eficacia social capaz de satisfacer el deseo de mejora constante y de accesos del pueblo al disfrute de toda clase de bienes.

Pero de pronto ha aparecido el fenómeno inquietante de la inflación general. ¿Cuáles son las causas? ¿Cuáles los remedios? He aquí las dos grandes interrogantes cuya complejidad integran múltiples y diversos factores venidos de todos los campos de la vida histórica.

La atención de los expertos se centra en el desequilibrio económico que produce el pleno empleo, con sus exigencias, y las posibilidades de la producción. Eliminado del sector del trabajo el carácter de mercado con mayor oferta que demanda, el movimiento laboral toma una dirección única de aspiración al mejoramiento económico de los asalariados, sin el correspondiente incremento de la producción. Por tanto, el salario, aumentado constantemente, se convierte en renta monetaria para la inflación. Entonces, el freno de la inflación no puede ser otro que devolver al mundo del trabajo su carácter de alta oferta por encima de la demanda.

Aunque la operación es peligrosa, se está abriendo camino la idea de ser necesario ir al desempleo, aun a trueque de provocar paro. ¿Es esto posible? Contesten los doctores que cuidan de la salud económica buscando la medicina que libre al desempleado del peligro de convertirse en no consumidor.

De cualquier manera, lo evidente, tanto al profano como al experto, es que el riesgo de avivar la lucha social, latente siempre a pesar de aparentes paz y convivencia, y cuyas consecuencias han sido tan dolorosamente experimentadas sobre todo en Europa, cansada ya de sangrías bélicas y revolucionarias, se dibuja con nitidez en la perspectiva inmediata...

LA RELIGIOSIDAD DEL GRECO

La publicación del libro «El Greco y Toledo», del doctor Marañón, ha dado motivo a un español en el extranjero —Luis Araquistain— para publicar una interesante, aunque discutible, nota sobre la religión profesada por el griego toledano. El problema que plantea el comentarista de la obra de Marañón tiene importancia a partir de su objeto: la religión del Greco.

Para Marañón, el Greco era católico. Para Araquistain, la religión del genial pintor —aparte la profundidad o levedad de su sentimiento religioso— podría ser, al llegar a España, la ortodoxa griega o la judía. La afirmación del primero se basa en el catolicismo acendrado de toda la obra del artista. La del segundo, en razones de nacimiento, toda vez que, en Creta, la iglesia ortodoxa griega predominaba desde el Cisma del siglo XI, que separa la Iglesia de Oriente de la de Roma. Otra razón para la tesis de Marañón reside en el testamento del Greco, en el que hace constar que confiesa y cree todo lo que la Iglesia de Roma confiesa y cree. Araquistain desconfía de este testimonio, por cuanto está suscrito el 31 de marzo de 1614, siete días antes de la muerte del cretense, ocurrida el 7 de abril del mismo año. Una confesión tan tardía y a las puertas del viaje definitivo, que exige dejar las cosas de este mundo en regla, es sospechosa, y más, después de una vida no del todo edificante para un católico, unido extralegalmente a doña Jerónima de las Cuevas, de la que hubo un hijo, su único hijo y heredero, Jorge Manuel Teotocópuli. Pero, al fin y al cabo, esto no hace gran fuerza probatoria ni en un sentido ni en otro, o sea, ni de la parte de Marañón ni de la de Araquistain.

La importancia, a nuestro entender, de la tesis del comentarista, que llega a dudar de la religiosidad del Greco, es la escasez de savia religiosa que hay en la vida de éste. ¿Cómo es posible que un artista casi exclusivamente dedicado a temas religiosos sea en su conducta tan marcadamente pagano? Una razón da Araquistain digna de tenerse en cuenta. «La pintura en el Renacimiento y todavía en el siglo XVI, sobre todo en España —escribe—, era una transposición de los «misterios» medievales a las artes plásticas. La Europa medieval desconoce el teatro grecorromano; pero como el arte escénico es consustancial con algunos pueblos, resurge espontáneamente hacia el siglo X u XI en varios países europeos y en una forma que recuerda sus orígenes en Grecia: sus asuntos son religiosos y las representaciones se hacen en los templos. Los toscos dramas se llaman «misterios» y son dramatizaciones de leyendas bíblicas, de vidas de santos, de milagros y martirios. Este arte popular pasa pronto de los escenarios de las iglesias a los retablos y tablas con los que los artistas decoran sus altares». En esta encrucijada está colocado el Greco. Y desde ella hay que entender sus cuadros, en los que el asunto es impuesto por la clientela, pero nada más que el asunto. Así, en el «Entierro del señor de Orgaz» y en el «San Mauricio», poco hay que exprese la concepción cristiana de la vida y de la muerte. En uno y otro, lo mismo que en los restantes, sobre el asunto impuesto, el pintor urde una suerte de «pantomima».

¿Qué queda del misticismo del Greco? Araquistain no está conforme con que el Greco —el hombre Greco— fuese un místico, pues místico se es en la vida en primer lugar. La obra puede hacerse desde fuera como espectador profundo de la vida de los demás. No lo dice Araquistain, pero lo sugerimos nosotros. El fenómeno del Greco —hombre que vive y piensa paganamente y pinta ajenas vivencias religiosas y «místicas»—, ¿no es corriente?

Tenemos en España múltiples ejemplos de este equívoco fenómeno. Es corriente en nuestra literatura y en nuestro arte. Y es el fruto agrio de ciertas minorías en pugna con el sentir y el pensar generales, y, por lo mismo, hipersensibles para la percepción y expresión de los rasgos diferenciales entre ellos y buena parte del vulgo. Así se afirma la corriente crítica, más o menos explícitamente europeizante, que unas veces se llama Quevedo y otras Jovellanos, o Cadalso, o Larra, Ortega o Baroja...

P. D.

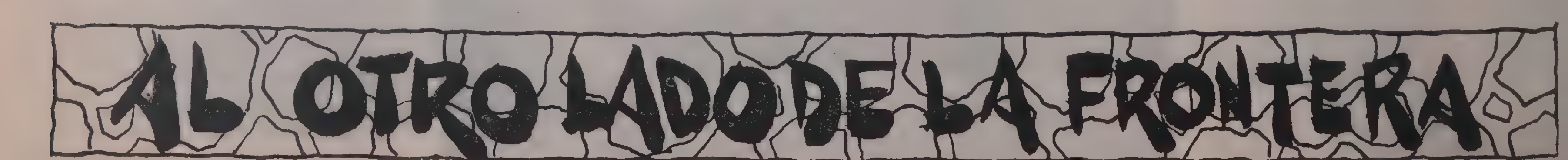
LA ULTIMA NOVELA DE ROBBE-GRILLET

En «Les Lettres Nouvelles» escribió Bernard Pingaud sobre «La Jalousie», la última novela de Alain Robbe-Grillet, donde el discutido escritor francés lleva a las últimas consecuencias su teoría de la «literatura objetiva», literatura del «estar ahí», de la superficie, frente a la clásica literatura del movimiento, de la «profundidad». Dice Pingaud:

«En "La Jalousie", Robbe-Grillet suprime a la vez los personajes y la historia. Los personajes: el narrador —un marido que vigila a su mujer— se encuentra en el centro mismo de la intriga. Pero jamás se le ve. No se ve más que lo que él ve, y su presencia se manifiesta solamente por ciertos indicios negativos: una butaca que está de más en la terraza, un cubierto suplementario en la mesa, respuestas a preguntas que no han sido formuladas. El narrador es, como dice Robbe-Grillet en su noticia explicativa, "un vacío en el corazón del mundo, un hueco en medio de los objetos". La historia: para este héroe negativo, que no es sino una mirada posada sobre las cosas y las gentes, el mundo se reduce a un espectáculo, y los diferentes momentos de la intriga no son más que los diversos aspectos de una misma realidad insaciablemente descritos. Carecen de fecha, no se insertan en una sucesión cronológica. El relato comienza y acaba sin razón alguna, y no es un azar el que la palabra "ahora" sirva al autor como transición más habitual. A los ojos del narrador toda escena es "actual o perdida". El campo de su percepción constituye el universo, aquí y ahora.»

Y más adelante:

«Estoy persuadido de que si Robbe-Grillet ha llegado a imaginar una novela-espectáculo de donde toda historia y toda psicología son expulsadas, es porque "ve" realmente así el mundo... Me parece percibir en Robbe-Grillet una obsesión de la solidez, de la impenetrabilidad y la inmovilidad, sobre la que construye toda una mitología y que constituye la dimensión propiamente "novelesca" de su obra. Esa obsesión se la encuentra en sus artículos teóricos, cuando habla de construir "un mundo más sólido y más inmediato", de describir "gestos y objetos duros, inalterables, presentes para siempre y que se burlan de su propio sentido", personajes "indiferentes a las múltiples interpretaciones" de su conducta... En el mundo con que sueña Robbe-Grillet, cada gesto coincidiría con la curva que describe en el espacio, cada pensamiento con la palabra que le expresa, cada sentimiento con las actitudes mudas que le desvelan. Una cara no sería más que una cara, y no la máscara de pasiones confusas, de ocultas intenciones contradictorias. Los movimientos y actitudes de los hombres tendrían el mismo rigor y elegancia que los héroes del "cine". No habría palabras ambiguas, preguntas de doble sentido, intenciones turbias; nadie se preguntaría jamás quién se es, lo que se quiere, adónde se va.»



Mirador de América

EL ARTE EN LA CRISIS DE LA LIBERTAD HUMANA

En el número 126 de «Universidad de Antioquía» (Colombia) viene la versión de una conferencia pronunciada en dicha Universidad por Etienne Gilson. Su contenido es muy interesante porque sitúa los problemas plásticos dentro de una cadena de acontecimientos históricos hasta alcanzar su proporción actual. Además, dentro de los límites de un comentario, da pie para ciertas precisiones sobre el tema. Aquí sólo tomaremos algunos aspectos de la disertación, los suficientes para desarrollar nuestras propias conclusiones.

En la citada conferencia, «El laberinto de la pintura actual», Gilson estableció, como Reynolds, que el pintor de genio no suele dirigirse al ojo, sino al corazón. La pintura, según éste, como la poesía, debe sentirse líricamente e imitar libremente la realidad. En este sentido cabe lo dicho por Paul Reverdy, cuando asegura que toda buena imitación tiene muy poco de creación. y, por lo tanto, deja de ser poética.

Dentro del plano apoético, de la imitación, se han desarrollado el «academismo» y la «abstracción académica». La reacción contra éstos ha sido concretada en el llamado naturalismo y el realismo. La cualidad esencial de ambos últimos ha consistido en no inventar nada que no exista.

DURANTE MUCHO TIEMPO EL ARTISTA ha obedecido estas *normas*. Sin embargo, el artista, como todo ser humano, busca superar las normas históricas que le impiden evolucionar, trata de encontrar nuevas formas de expresión que respondan mejor a sus necesidades creativas y también a su arbitrariedad de dominio sobre los ideales históricos. Y entonces se dispone a no copiar.

Gilson, a la vista de esta situación, se pregunta: si no se va a copiar, ¿qué se agregará, qué se irá a inventar? Ahí es donde entramos en el laberinto de la pintura moderna, laberinto que nos pone ante muchos problemas de «autenticidad» en los que está en peligro la verdadera expresión de la libertad humana.

El arte, como la poesía, es una actividad creadora a través de la cual cada hombre puede satisfacer su pasión libertaria. El arte es quizá una de las expresiones humanas donde es menor la conciencia de la disciplina ética tradicional. Excepto la disciplina estética y la técnica misma, el artista es un ser que puede constantemente prescindir de la autoridad social y escapar a la tiranía de las normas formales.

Pero el artista, de tanto expresar su libertad, puede incluso hartarse de ella y convertirse en un cínico y en un arbitrario, cuya autoridad llega hasta poder burlarse del hombre rebajando su conciencia, esto es, *humanoizándola*. Entre aquella arbitrariedad creadora durante la cual el artista cambia los colores del paisaje y aquella otra que consiste en cambiar las formas de los objetos, hay una diferencia significativa. En la primera se puede intensificar la belleza del objeto; en la segunda se deja de creer en la *forma*, que no necesariamente en la norma. Y aunque paradoja, el artista se convierte en un reaccionario, en un confusionista que, por incapaz de definir, deja de ser poeta y se convierte en un frívolo de la creación plástica.

GILSON, AUNQUE NO EXPRESANDO su aquiescencia con la llamada pintura moderna, la justifica considerándola como una expresión del esfuerzo del artista por eliminar de su obra toda imitación. Refiriéndose a la obra del holandés Mondrian, ha poco fallecido en Nueva York, obra constituída, como la arquitectura básica, por líneas rectas, Gilson plantea que cuando un artista reduce su plástica a líneas rectas está logrando impedir que el espectador invente algo, pues con la curva es fácil representar la vida y evocar representaciones.

La vida, según Gilson, tiene horror a la línea recta. De ahí el que la arquitectura sea una invención puramente humana y creadora, y por lo mismo, de ahí que la plástica concebida con líneas rectas sea una de las más creadoras. La conclusión, en términos de Mondrian, es la siguiente: toda plástica sin curvas impide que el espectador pueda imaginar alguna representación. Más o menos, la moraleja que se extrae parece ser la de evitar que se defina en el espectador alguna sensación poética, impedir su participación lírica dentro del arte.

A este tipo de pintura abstracta concede Gilson un sentido creativo, puesto que en las motivaciones artísticas lo importante es llegar a «producir la impresión de lo bello».

El problema es más grave de lo que se supone. Cuando un artista plástico pretende crear sin *definir* está, como en la pre-Creación, en el caos, en una falta de libertad precisamente porque no tiene control sobre sí mismo. Desde el punto de vista hermenéutico, esta clase de pintura carece de madurez profunda, refleja el estado de la conciencia que la produce. Los pasos de su aproximación a lo humano, en la mayor parte del arte abstracto y surrealista, incomprensiblemente llamados modernos, a los que también debiéramos llamar con frecuencia, por confusos, reaccionarios, tienen muy poca firmeza espiritual, poca vida interior. De «humano» este arte sólo tiene su agente ejecutivo, acaso; es un producto de lo humano insuficiente.

EN TODA CLASE DE ARTE SUPERIOR está presente una experiencia de sufrimiento de los seres vivos y aun de las cosas en que residen valores humanos. Se trata de un dolor que no sólo se refiere al esfuerzo técnico de expresar plásticamente una vivencia profunda, sino también constituye un valor vital, aquel que todo artista responsable siente ante los problemas de la vida en sí y en otros.

Junto a este dolor está siempre la ternura que el hombre prójimo inspira al hombre artista. Cuando el artista sufre a los hombres, su fuerza plástica es dramática y poderosa, y es ahí donde está radicada su profunda ternura: en el dolor con que sufre todo lo humano. Sólo los fuertes de espíritu tienen la grandeza como medida. También el artista que goza el equilibrio de la vida, especialmente en el ser humano, puede rendir una plástica poética, creadora, luminosa y sana de formas y contenido. En realidad, ambas expresiones, la del sufrimiento y la del gozo, extraen su energía en diferencias de concepción y de salud mental. Sin embargo, tienen en común su vitalidad profunda, su intuición básicamente responsable y definida de las formas artísticas.

¿Qué significan entonces unas líneas rectas, cruzadas o en rectángulos; unos complejos laberínticos de rayas y manchas, que, reunidas o coincidentes, imponen la confusión de la realidad precisamente por estar ésta colocada en su punto menos plástico, más rígido y más insuficiente? Son, en todo caso, expresiones de la libertad del artista, sí; pero esta es una libertad «humanoide» porque no está montada sobre la disciplina humanista, sobre fines humanistas. A lo humano lo tiene en crisis dentro de sí mismo, en definición, y por añadidura lo constituye en arbitrariedad.

EN SU CASO, EL POETA LLEGA a toda la libertad posible, pero siempre la intenta y la trasciende con una belleza interior que, partiendo del espíritu, mantiene la coherencia necesaria para ser comunicable, como belleza y como creación definida, a otros espíritus y, a su vez, está en condiciones de humanizarlos más.

El poeta es siempre muy superior a esta clase de arte. También la poesía, decimos, llega a toda la libertad posible y recurre a símbolos nuevos de creación, de juego abstracto si es necesario, pero jamás destruye la unidad espiritual de las formas y de los conceptos. En el fondo, siempre logra definir la misma confusión, haciendo de la palabra una potencia espiritual que todo lo humaniza.

Es raro encontrar un poeta «humanoide»; en la pintura es ya frecuente. ¿A qué se debe ello? A que muy a menudo, en nuestro tiempo, el artista sólo tiene mente, cálculo, visión ingenieril, pero está falto de creación interior comunicable; de ahí su confusionismo y su arbitrariedad. Carece de espíritu, de verdadera actividad poética, de humanismo. Se queda con el oficio y cuando éste es corto o falla, entonces se comporta como el descocado intérprete de una irresponsabilidad fundamental. Es cuando termina por convertirse en un aderezador de garabatos, actividad característica del aprendiz todavía carente de una conciencia hecha.

A la vista de esta conclusión, una gran parte del arte llamado moderno, no es más que la expresión de una crisis de formación, de definición misma de la expresión, no necesariamente de indefinición de sus objetos. ¿No es también, paradójicamente, un índice de la falta de libertad interior, responsable y verdaderamente poética del artista?

Estos son problemas que invitan a una reflexión más sistemática, propia para otra ocasión y con vistas a mayor espacio. Baste por ahora abrir el capítulo de la cuestión.

BASES PARA UNA FILOSOFIA DE LO AMERICANO

Desde más o menos el segundo cuarto de nuestro siglo, Hispanoamérica está creando su propia filosofía, aquella capaz de expresar su verdadera sustancia. Lo que sólo eran hechos de la existencia americana se están convirtiendo en esfuerzos para estructurar una conciencia dialéctica del vivir y el ser del hombre de América.

Este esfuerzo afinca sus raíces muy atrás. Sin embargo, estas raíces permanecían como ahogadas por un aluvión de ideas europeas, que tuvieron como aturdida la conciencia hispanoamericana desde su independencia. No obstante la asfixiante presencia ideológica de lo europeo, éste ha ido cediendo paso a paso en autoridad sobre la vida y la situación del americano; a medida que se han podido afirmar ciertos tipos de independencia: económica, política y cultural.

Con el tiempo, Hispanoamérica se ha convertido en su propia autoridad. Ahora es su personalidad poderosa la que cuenta ya como una realidad nueva en la edificación del proceso histórico americano. Lo que antes era sólo potencia estática es hoy desarrollo dinámico y violento casi de esta potencia.

A esta situación han contribuído, esencialmente, dos factores: la expansión política del mestizo y la reaparición histórica del indio. El mestizo, al comunicarse ideológicamente con el mundo exterior y obtener conciencia de sí mismo, se ha hecho universal; el indio, al debilitarse paulatinamente sus bases tribales y primitivistas, se ha nacionalizado, se ha convertido, o se está convirtiendo, en un ciudadano eficaz de la cultura americana.

Estos factores humanos, sociales, políticos e históricos, sumados al fenómeno hispánico vigente más de cuatro siglos y al destino de la técnica y la ciencia occidentales, convertidas, asimismo, en partes de la ideología individual, han hecho de Hispanoamérica una dimensión histórica genuina que apunta eficazmente hacia el desarrollo de su propia fórmula espiritual.

PERO TODO CRECIMIENTO TIENE SU problemática. América tiene planteados problemas característicos de toda cultura en crecimiento, en integración de conciencia. Mas lo que antes era solamente pasión, ahora es también exigencia de reflexión, de disciplina y constitución de sistema.

En este sentido han sido muchos los hombres americanos que han intentado definir su mundo y su naturaleza histórica. Empero, es en nuestros días cuando la concepción ideológica de lo americano está mejor equipada. En lugar del europeísmo a ultranza, o del hispanismo intransigente, o del indigenismo a todo trance, la conciencia intelectual hispanoamericana está acentuando el carácter mestizo de su cultura y su futuro.

Una de estas voces es la de Alberto Calvo. En un artículo publicado en el número 2 de la revista boliviana, «Cordillera», este autor declara el sentido mestizo de la vida americana y pone en evidencia las bases filosóficas y existenciales que distinguen a su modo de ser.

Alberto Calvo señala, con Ycaza Tigerino, que la verdadera emancipación de América de lo europeo debe hacerse con respecto no de las raíces europeas, sino con respecto de la Europa actual. Una vez establecida la permanencia de lo europeo a través del pasado, se plantea, sin embargo, la elucidación de lo que es consustancial a lo americano.

Lo que designa sustancialmente a lo americano es su tristeza y su realismo frente al optimismo y el idealismo europeos; lo que equivale a decir que el racionalismo no es precisamente una raíz profunda en el modo de ser hispanoamericano.

EL ARRAIGO QUE AFINCA A ESTE SER ES más absoluto y más naturalista que el del europeo occidental. En América la materia está vitalizada en forma tal que las cosas, según Alberto Calvo, están presencializadas. El americano posee, por lo mismo, un sentido sacramental de la materia. Ahí es donde reside su primitivismo, la experiencia que suele retraerle de la objetividad. El hispanoamericano tiende, pues, a replegarse con ellas.

La versión que toma el hombre hispanoamericano del mundo, hemos dicho, es naturalista y su experiencia religiosa, experiencia que jamás neglige, mantiene un carácter específico: el mundo está rodeado de dioses y toda la naturaleza es la morada de múltiples formas de lo divino.

Siendo la existencia sustancial del americano una religación de lo divino, la materia, lo comunitario y el compadecimiento de lo humano, la fórmula ésta debe adquirir un sentido sistemático cuando se intente la organización de una filosofía de la historia americana.

Alberto Calvo concluye que América todavía no es; que está siendo. Es una potencia integrándose, donde lo universal va realizando su arraigo y afincamiento en lo indígena de un modo progresivo. La experiencia histórica está ya en marcha. Sólo queda frente a nosotros el misterio inescrutable del futuro que aguarda a este hombre de América, hoy desarrollándose con su propia autoridad hacia el destino.

IBERICUS

LA PRIMERA ANTOLOGIA DE VICENTE ALEIXANDRE

La obra de Aleixandre, ya considerable, ha llegado a un punto de madurez que aconsejaba presentar en un volumen un panorama de su poesía. Así lo ha entendido la Editorial Gredos al publicar un volumen bajo el título de Mis Poemas Mejores.

La poesía de Aleixandre, como la de algunos otros grandes poetas contemporáneos suyos, presenta una unidad de visión, ofrece de un modo clarísimo, y tan bellamente sentido y dicho, la situación del poeta en su mundo, que es, a un tiempo, revelación de su persona, en cuanto ésta tiene de intransferible, de irrepetible, y de lo que tiene de «humano», de común con los demás hombres, y especialmente con los hombres de su época —época de acelerado cambio—, que pide ser presentada en su conjunto y en su ilación, para que aprendamos, en su creación viva, quién es el poeta, qué es el hombre y cómo en ellos trasparece el mundo en que les ha tocado vivir, en su doble dimensión histórica y cósmica.

Por otra parte, algunos de sus libros, por las especiales circunstancias de su publicación, se difundieron poco —tales «Pasión de la Tierra» y «Mundo a solas»— y otros son hoy difícilmente asequibles. El interesado por la poesía aleixandrina encontraba, pues, huecos difíciles de llenar, para abarcar y entender plenamente el conjunto de su obra.

*Lo que salva esta dificultad, en la antología que nos ocupa, no es tanto la antología misma cuanto el prólogo y las notas que el mismo autor ha puesto al frente de los poemas seleccionados de cada uno de sus libros. Esto es precisamente lo que motiva este comentario, pues sobre los libros de poemas que él mismo considera como capitales —*La destrucción o el amor, Sombra del Paraíso e Historia del corazón*— ya me he ocupado particularmente en su día.*

●

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española nos dió Vicente Aleixandre su idea del poeta y de la poesía. La poesía es comunicación y el poeta es un hombre que se comunica o trata de comunicarse —a veces su mensaje tarda en descifrarse— con los demás hombres, de modo que el quehacer poético queda inserto en la vida, en la vida humana, claro está, en la vida como biografía, que decía Ortega, y no como biología. El quehacer del poeta está dentro de la vida y no al margen de ella, y la vida del poeta es, esencialmente, la vida del hombre que el poeta es. Vivir la vida poéticamente es, como la frase lo expresa, vivirla creativamente, creando y no soñando, haciendo y no fabricando bellas frases que oculten el vacío del quehacer. En este sentido —el de Hölderlin—, lo que verdaderamente existe lo fundan los poetas; lo que verdaderamente es nombrado, los poetas lo nombran; la entrevisión de lo invisible, los poetas lo ven.

Arranca esta característica de la obra humana de una categoría fundamental, que la antropología filosófica establece: la esencial «apertura» constitutiva del hombre. El hombre está «abierto» a sí mismo, a los prójimos, al universo y a lo trascendente, que es exigido, aunque no sea siempre explicado, justamente por los límites de todos los seres de este mundo y del mundo mismo. A esa necesaria trascendencia se va al topar, como ha señalado Jaspers, con las situaciones-límites: el inevitable dolor, el inevitable pecado, la inevitable muerte.

El hombre realiza su destino trascendiéndose en su libre crear, pues la creación es el signo de la libertad, es decir, de una solución no instintiva ni uniforme de las situaciones en que el hombre se encuentra. La creación poética es una manifestación esencial de este destino humano, que implica la libertad para su realización. Y como se realiza en la «apertura», necesita la palabra —la palabra que permanece y brilla y no se gasta al usarla—, que es la palabra poética. En ella se consuma, pues, la esencial comunicabilidad que el ser hombre implica y fundamenta. Aleixandre escribe:

«El poeta es el hombre. Y todo intento de separar al poeta del hombre ha resultado siempre fallido, caído con verticalidad. Pues que del poeta, en último término, acaso no se pueda ciertamente decir, con verdad que debiera ser obvia, sino que es el hombre que además de ser hombre fuera poeta.

»Por eso sentimos tantas veces, y tenemos que sentir, como que tentamos, y estamos tentando, a través de la poesía del poeta, algo de la carne mortal del hombre. Y espiamos, aun sin quererlo, aun sin pensar en ello, el latido humano que la ha hecho posible; y en este poder de comunicación está el secreto de la poesía, que, cada vez estamos más seguros de ello, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres.»

Sobre esta comunicabilidad *esencial de la poesía se insiste en el prólogo de* Mis Poemas Mejores: *«En todas las etapas de su existir el poeta se ha hallado convicto de que la poesía no es cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación. A través de la poesía pasa prístino el latido vital que la ha hecho posible, y en este poder de transmisión está quizá el único secreto de la poesía, que, cada vez lo he ido sintiendo más firmemente, no consiste tanto en ofrecer belleza cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres.»*

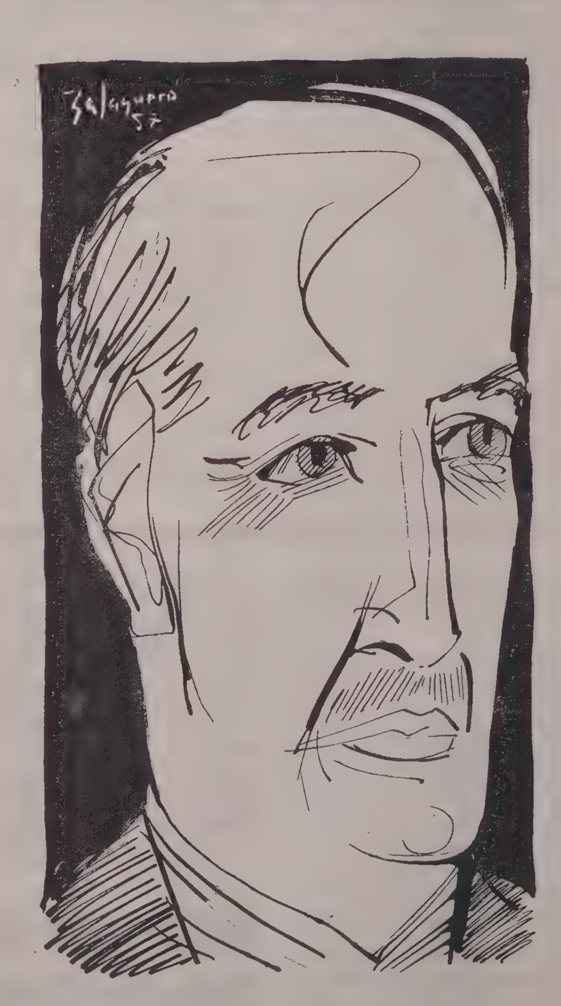
●

Me detengo aquí especialmente, en que se trata de comunicación de alma a alma. Aunque el poeta no utilice esta expresión en un sentido psicológicamente técnico, la intuición poética, que anima el prólogo mismo, creo que ha intuído este sentido.

En efecto, en la psicología moderna circula, sobre todo a partir de Klages, una distinción entre lo somático, lo anímico y lo espiritual, que se relaciona, pero no coincide exactamente con la vieja clasificación de la vida en vegetativa, sensible y racional. La distinción, en la línea de Klages, aparece en Ortega y Gasset y en Eugenio d'Ors, si bien con valoración distinta. Uno de los más profundos estudios de Ortega es el titulado Vitalidad, alma, espíritu. *D'Ors prefiere los términos Cuerpo, Alma, Espíritu o, todavía mejor, Angel; pero el término «vitalidad» es el que traduce exactamente el alemán* Lebenlichkeit, *que Klages utiliza.*

Lo que en esta distinción se entiende por anímico, a diferencia de lo puramente vital y de lo espiritual, es lo emotivo, lo afectivo, lo instintivo; es decir, una zona media del alma, cuya base fisiológica corresponde al mesoencéfalo, y que está estrechamente ligada a lo subconsciente. Corresponde a lo que muchos psicólogos entienden hoy por «psicología profunda». Esta zona es la esencialmente diferenciadora, pues, como dice Ortega, los hombres se comunican o funden por abajo, en la orgía, o por arriba, en el puro logos, si bien reconoce que en esa zona media se da también un acto de fusión: el amor.

No me parece que las distinciones se puedan establecer tan tajantemente, pues en el logos



se da unidad cuando se reduce a lo lógico, racional o científico; pero no en lo religioso, en lo moral, en lo cultural, que es también ámbito del espíritu. En cambio, en este ámbito es lo amoroso y lo emotivo quien determina la comunidad.

Pero no es oportuno discutir ahora este problema en detalle. Apunto esto para que se entienda que esa comunicación poética de alma a alma se da en esta emotiva zona media, y es, por una parte, diferenciadora, en virtud de lo cual cada poeta expresa su quién singularísimo; pero es, por otra parte, fusionadora y capaz de establecer comunicación humana, por cuanto cada poeta expresa su amor. Por eso el poet[a] dice que la poesía es «comunicación profund[a] del alma de los hombres».

Esta revelación del hombre al hombre, com[o] toda revelación misteriosamente acaecida, clar[o] es que no revela sino al hombre mismo. Vicent[e] Aleixandre ha ido viendo esto cada vez más claro, como de sus palabras se desprende: «El tem[a] de la mayoría de los libros del poeta era, si l[a] expresión no parece desmedida, la Creación, l[a] naturaleza entera, yo diría mejor su unidad, [y] el hombre quedaba confundido con ella, elemen[-] to de ese cosmos del que sustancialmente no s[e] diferenciaba. Más tarde, bastante más tard[e] «Historia del corazón» subvierte los términos, [y] es ahora el hombre el directo protagonista, y l[a] naturaleza sólo fondo sobre el que la histori[a] del transcurrir humano se sucede y se desenlaza. Y otra vez el poeta aquí apuntaría: ¿Ha variado el protagonista? El protagonista de la poesía es siempre el mismo, porque la poesía, si[n] que le sea dable escoger otros términos, empiez[a] en el hombre y concluye en el hombre, aunqu[e] entre polo y polo puede atravesar —algunas ve[-] ces iluminar— el universo mundo.»

Y añade todavía, refiriéndose a Historia de[l] corazón: *«En la segunda parte de mi labor y[o] he visto al poeta como expresión de la difíci[l] vida humana, de su quehacer valiente y doloroso.»*

Una vez más el poeta se expresa «en su mundo», pues épocas se han dado en que no aparecía la vida como difícil, arriesgada y dolorosa. Pero, en el pensamiento actual, este rasgo de inseguridad se ha subrayado incluso con exacerbación. Puede verse en la reciente «Historia de la Filosofía», de Abbagnano, cómo se subray[a] vigorosamente este carácter como la más segu[-] ra señal de actualidad de un pensamiento.

El poeta expresa, así, una verdad —la verda[d] de su ser en su mundo— y por esto puede comunicarla. Aleixandre nos dice: «En este sentido la poesía es una profunda verdad comunicada. La «irisación» poética de ésta es el únic[o] modo de hacerse sensible. Por eso el contenid[o] en poesía, por mucha densidad que pretenda poseer, si carece de la cualidad que ha hecho posible tanto su alumbramiento como su comunicación, no existe. Es una gárrula suplantación.»

No es, como se ve, una verdad lógicamente formulable —es decir, físico-matemática—, per[o] emparenta con la verdad filosóficamente formulable, aunque sus caminos y su expresión sea[n] otros. Heidegger lleva camino de identificarlo[s] en sus últimos escritos, lo que supone fundir caminos diferentes y confundir los resultados, pero el intento revela —y no por primera vez— el parentesco de filosofía y poesía.

Pero la poesía tiene su estilo, que no es el filosófico. En la poesía, como Aleixandre dice, «e[l] estilo es el poeta», porque «el estilo es el hombre». Y, a lo largo de la obra, el estilo es un movimiento, a diverso ritmo en cada creador, por[-] que también el modo de moverse es un estilo.

Nuestro poeta considera que hay estilos especialmente dinámicos, y a éstos correspondería e[l] suyo.

●

Ambito *es ya Aleixandre, pero en una form[a] menos personal todavía. Sin embargo, como é[l] mismo dice, había zonas en ese libro que le en[-] lazaban con otras posteriores, tan esencialmen[-] te aleixandrinos como* Sombra del Paraíso. *Po[r] eso la ruptura de* Pasión de la Tierra *sería sól[o] aparente, en cuanto su ebullición barría la con[-] vención del momento poético en que* Ambito *ha[-] bló. La ruptura de* Pasión de la Tierra *—poema[s] en prosa— y de* Espadas como labios *—otra ve[z] en verso— se hacía por el camino del surrealis[-] mo, pero, como se advierte, sin llegar a la escri[-] tura «automática» —que es un documento clí[-] nico, no un poema—, y, por esto, este intento d[e] dominio total de la zona mediana del hombr[e] —la emotiva, instintiva y subconsciente— n[o] logra borrar la presencia del espíritu. La poesí[a] se engendra en la zona diferenciadora, per[o] funde en ella de lo somático a lo espiritual sobr[e] esa base que liga el universo entero y a los hom[-] bres entre sí y con el cosmos, que es el amor. Esta abarcadora realidad del hombre entero su[-] pone que «la maravillosa 'habitación' —el cuer[-] po— ha de tener su perfecta calma positiva par[a] albergar o consentir —él, sí— el movimiento de[l] espíritu». Así se dice en la nota que precede [a] un libro ya de plenitud:* La destrucción o e[l] amor.

En este libro se une «un renacer de fuerzas [y] apetito vital» a una concepción nítida de l[a] creación de los seres, de la «unidad amorosa de[l] universo», de la ligadura insoslayable, que vie[-] ron Heráclito y Empédocles, entre la destrucció[n] y la creación. A lo vital se une lo sentido, pen[-] sado y expresado, es decir, alma y espíritu.

Pero el sujeto de este vivir, sentir y pensar e[s] el hombre. Pero, ¿dónde está el hombre, el hom[-]

(Pasa a la página 19)

LIBROS



HUMANA VOZ

por MARIA ELVIRA LACACI
Colección «Adonais». - Editorial Rialp. - Madrid, 1957.

Decir de la poesía de María E. Lacaci —ganadora, con este su primer libro, del «Premio Adonais» de 1956— que es humana, es no decir nada. Humana es toda poesía, hasta la poesía «divina» del Viejo y Nuevo Testamento o del Dante. Toda poesía es sentir humano y construcción intelectual al mismo tiempo. Pero si entendemos que es en el sufrimiento, en el dolor, donde lo humano alcanza su más alta potencia de concreción y expresión, entonces bien podemos decir que esta «Humana voz» de María E. Lacaci es, por doliente y sufriente, una voz «humanísima». Grito desde un sufrimiento que cala hasta los huesos.

A través de esta poesía se desvela la tortura y el desgarramiento de una joven sensibilidad lanzada, sola, en medio de la vida, desarraigada violentamente del «paraíso inicial», y que se ve a sí misma

a merced de la vida que se ensaña
con esta mansedumbre de mis huesos
—casi, casi animal.

El valor de esta poesía está sobre todo en su acento hondamente sincero, que testimonia de las heridas de un alma en su proceso de encarnación en la vida.

Infancia, dolor, Dios: triple tierra de esta poesía. Entre la infancia y Dios, el dolor. Un dolor a veces físico y casi animal, de animal joven perseguido por entre la «jungla de asfalto» de la gran ciudad. El regreso, intentado, al «paraíso perdido» resulta imposible —«no podré regresar»—, porque de la niña, de la adolescente, sólo quedan

los huesos duros,
la quebrada voz
y el lento caminar
de sus zapatos tímidos que arrastra.

Hay que «respetar a los muertos», y los recuerdos ya no son sino

cadáveres antiguos
sin tierra por encima.

La autora se vuelve a Dios, un Dios siempre presente, y casi siempre mudo, hecho para escuchar el grito desgarrado de sus criaturas, la ardiente pregunta: ¿por qué el sufrimiento, por qué el dolor?, aunque no la conteste. Pero la mujer que ha sufrido, que sufre, tiene confianza en ese Dios, se niega a «increparle», a «amenazarle», a lanzarle a la cara las «voces secas como truenos», las palabras airadas que otros usan (aunque un día quiso remedarlos), porque en su corazón ella sabe que siempre será

ese perrillo
tímidamente huraño y ulceroso
que te lame la mano y se te arrima
mientras descargas toda tu inclemencia
en su lomo erizado.

En estos versos acongojantes se resume el fondo de agónica aceptación, de sufrida esperanza, de esta poesía seriamente religiosa.

Una consideración en cierto modo marginal: la autora emplea frecuentemente expresiones y frases del lenguaje más común. O describe escenas vulgares de la vida ciudadana (una cola en un «cine», una verbena...). Esto, en principio, no es un inconveniente; todo «puede» ser materia de poesía, por lo mismo que nada —ni lenguaje ni temas— es, «a priori», poético. El peligro no está tanto en el uso en poesía de la palabra o el tema «anodinos» —que objetivamente no existen—, como en su búsqueda deliberada con intención —a veces rabiosamente— antipoética, recalcando su insignificancia por su insignificancia. La poesía es, verdaderamente, «palabra significativa», y no se carga de «sentido poético» simplemente por el hecho de hallarse incluída en un determinado contexto sentimental o intelectual; hace falta algo más. Ese algo más es lo propiamente poético: lo que, por nombrarlo, pero sin definirlo, porque es indefinible, podemos llamar, con Aleixandre, «irisación». Sin «comunicación» no hay irisación, más sin ésta no hay poesía. Es este el problema de la llamada «poesía social», que hoy se impone como una necesidad moral, pero ante la que las mentes de los poetas suelen andar bastante confusas.

Pero, como decía, esto es más bien una consideración marginal que apenas roza a la poesía de María E. Lacaci. Esta poesía va, sobre todo, a una profundización de lo religioso. Y pensamos que en lo sucesivo se desembarazará, o logrará asimilar poéticamente lo que en ella pueda ser sólo ganga extrapoética. Por lo demás, en «Humana voz» está siempre presente la voz sincera y estremecida de un dolor, por el cual entramos en comunión afectiva con la autora.

F. F.-S.



EL HEREJE
(CUENTO PARA ADULTOS)

por JOSE M.ª SANCHEZ SILVA
Afrodisio Aguado. Madrid, 1956.

Cabría decir del estilo de José María Sánchez-Silva que es de una «sabia sencillez»; la estupenda técnica de narrar parece querer ocultarse, en él, tras la llaneza de la expresión y el ritmo siempre igual y sosegado en que la historia fluye; ni aspavientos, ni efectismos, ni quiebros rotundos, ni finales dramáticos. Mínima cantidad de retórica *aparente* (retórica, de una u otra forma, siempre hay). Todo discurre con una naturalidad no por muy bien «sabida» menos natural. Claro que, en realidad, el estilo no es sino función de lo que se quiere decir; y lo que José María Sánchez-Silva quiere decir —y dice— es, en éste como en sus otros cuentos, claro, sencillo y hasta, si se quiere, un tanto simple. Lo que en modo alguno supone un reproche; porque todo depende de lo que cada uno se proponga y del grado de realización de ese propósito. En Literatura habrá temas «simples» y temas «complejos», o modos simples o profundos de tratar los temas —todo ello en un sentido muy relativo—; pero lo que a la hora de emitir un juicio literario deberá contar será lo que el escritor haya hecho de su tema, hondo o menos; el mundo exclusivo que haya sabido crearse. No hay duda de que, por ejemplo, los cuentos de Grimm no atañen precisamente a temas de grave o amplio alcance; pero, en su propósito logrado, constituyen un insustituíble y maravilloso rincón de la Literatura. Y es que el juicio literario tiene que comenzar por medir al autor consigo mismo; no digo que ahí termine toda apreciación, pero por ello se tiene que empezar.

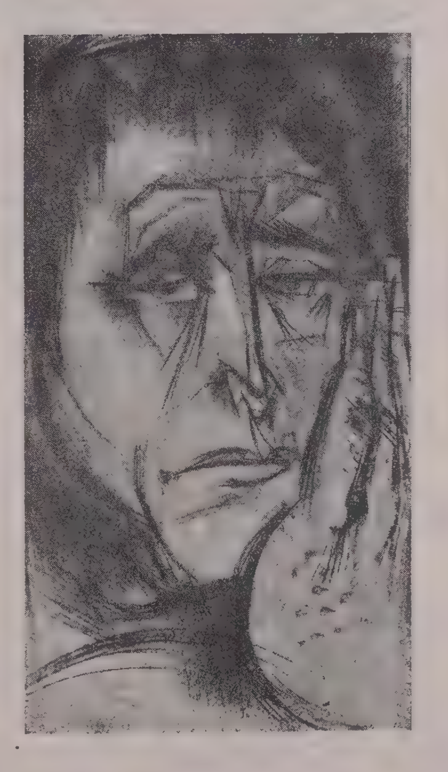
Pues bien, desde este punto de vista, el cuento de Sánchez-Silva que comentamos es un buen cuento. El fondo de la historia es la rebeldía del protagonista frente a la llamada de Cristo. Tadeo, «el Hereje», un pescador blasfemo y descreído, lleva —por dinero—, en una noche de tormenta, un gran Cristo tallado en madera a una islita distante varios kilómetros; para evitar hundirse, Tadeo tira el Cristo al mar. La barca se hunde, de todos modos, y el pescador logra salvarse sólo gracias al flotante Cristo, con el que se topa en el remolino de las olas y al que, para mejor aferrarse, clava su cuchillo en el costado izquierdo.

A partir de su salvación, y a pesar de su rebeldía, comienza en el protagonista la obsesión, el diálogo renuente con el Cristo, al que abandonó a merced de las olas, cuya sombra le persigue. Al final, se verá arrastrado al mar, en busca desesperada del perdido «leño»; hasta que, hallado éste, el rebelde encuentre instalada en su alma la gracia que se negaba a recibir.

Podría parecer, por esta somera visión de la historia, que en el cuento de Sánchez-Silva se plantea el tema, tan caro a los novelistas católicos de hoy, de la dialéctica entre el pecado y la gracia. En sentido de «complejidad» no hay tal; Sánchez-Silva ni siquiera se lo propone. Su narración, simple y bella, se basta con el discurrir exterior de la aventura, sin ahondar en raíces morales o metafísicas. Podría uno echar de menos, leyendo este cuento, la profundidad de un Bernanos o un Julien Green; pero sería una tontería. Sánchez-Silva ha cumplido «su» propósito con perfección; el cual era contar una sencilla historia «para adultos» sencillos —lo que todos somos por momentos.

El libro, como los restantes del autor, se lee de un tirón, sin que el interés decaiga nunca.

F. F.-S.



Alvaro Delgado ha ilustrado una cuidadísima primera edición que Afrodisio Aguado lanzó recientemente del cuento de José María Sánchez Silva, "El Hereje". El pintor maneja el carboncillo con la misma intención que lo haría con el pincel, sin abandonar ni por un momento su técnica del óleo. "Soy un pintor que momentáneamente ilustra un libro" —dice él mismo—. Damos como botón de muestra esta cara del "hereje", que no deja de tener, en su expresividad, algo de caricaturesco, como otros retratos de Alvaro Delgado.

BOLZANO



II CONGRESO INTERNACIONAL DE CULTURA EUROPEA

Del 24 al 31 de agosto se ha celebrado en la ciudad italiana de Bolzano el II Congreso Internacional de Alta Cultura Europea, organizado por el Instituto Internacional de Estudios Superiores «Antonio Rosmini», del que es Presidente el filósofo y profesor español Adolfo Muñoz Alonso. El tema general sobre el que versaron las reuniones ha sido este año el de «Problemas y valores culturales de la Europa contemporánea en sus relaciones con Oriente y Occidente». Actuaron de ponentes, en las sesiones, figuras tan prestigiosas de la intelectualidad europea como el filósofo francés Gabriel Marcel, los profesores Jean Wahl, de la Sorbona; Mosler, de Heidelberg; Ponteil, de Estrasburgo, etc.... España estuvo representada por el Presidente del Instituto, ya citado, Adolfo Muñoz Alonso, que pronunció el discurso de clausura, resumiendo las tareas del Congreso, y el también profesor Jesús Fueyo, quien disertó sobre: «Humanismo europeo y humanismo marxista.» Estos Congresos, que en principio tuvieron sólo carácter nacional, se han transformado en bien poco tiempo en internacionales, convocando cada vez a más personalidades del mundo de la cultura.

De los temas y exposiciones más significativos del Congreso, nuestros lectores tendrán noticia pormenorizada según la versión directa de su Presidente, señor Muñoz Alonso.

OLIMPO SIGLO XX

por JUAN PABLO ORTEGA
Colección «El Club de la Sonrisa». Editorial Taurus.-Madrid.

El humor, en sus manifestaciones más variadas, ha invadido la vida y el arte de los españoles. Bajo la forma humorística, los hombres conversan y se comprenden, y se permiten así sonreir a las duras realidades de la existencia cotidiana. Con un chiste se soslaya una terrible evidencia; con una salida ingeniosa se da un quiebro a podredumbres y amenazas.

Hay un humor que quiere, pues, evadir la seria, grave responsabilidad; que quiere robar a las cosas su dimensión trágica y convertirlas en frivolidades.

Hay otro humor que quiere distraer, hacer reír mecánicamente, llegando al absurdo y a la incongruencia: es el humor de la nada.

Pero hay una tercera y más noble forma del humor: la ironía, el ingenio o la burla,

puestas al servicio de la crítica, utilizadas como arma de combate, como medio posible de expresión.

Dentro de esta última clasificación está el libro de Juan Pablo Ortega, que es, sin duda, uno de los libros serios que se han escrito últimamente. Eso no quiere decir que la sonrisa no haya aflorado a nuestros labios muchas veces durante su lectura; pero, sin duda, «Olimpo siglo XX» es un libro eminentemente serio.

Los dioses griegos continúan viviendo entre nosotros; se transforman, reencarnan continuamente; pero no desaparecen jamás, porque encarnan verdaderos símbolos: el amor, la guerra, el comercio y el lucro, la sabiduría.

En la fatal división del mundo en dos bandos, los dioses toman partido. Pero falta Júpiter, el caduco Júpiter, con sus rayos ya innocuos. Y mientras Venus, enamorada de Alejo, se queda en la vieja Europa, Júpiter, raptado por Susana Smith —la periodista norteamericana especializada en Arte que desconocía Grecia— llega a los Estados Unidos de la mano de Mercurio —encarnado ahora en desaprensivo hombre de negocios.

El humor de Juan Pablo Ortega no es casi nunca áspero; pero no por eso es menos eficaz. En algunos casos, la ironía llega a ser cruel (como en el triste caso de la señorita Minerva Fernández, aperreada Licenciada en Filosofía y Letras; o en lo que se refiere a Susana Smith y a los americanos), pero, no obstante, muy justa. Es un humor sin frivolidad y sin absurdo, y esto le diferencia netamente de nuestra actual literatura humorística, nutrida principalmente de estos dos ingredientes. Tras cada palabra late aquí una idea sentida y querida, y no un puro juego de trivial ingenio o la deformación fácil y grotesca. ¡Cómo podemos reconocer pueblos, personas o situaciones tras de cada nombre! Así ese extraño país que el autor llama «Amilcaria» y que reconocemos sin esfuerzo.

Por último, algo sobre la manera de decir de Juan Pablo Ortega. Es directa, con uso abundante del diálogo, y de una extraordinaria espontaneidad. Leído todo el libro, nos damos cuenta de que nos ha pasado desapercibido por completo ese intermediario entre las ideas del autor y nuestra comprensión: las palabras. No pesan, no se perciben. Este es el mejor elogio de un estilo.

R. B.

CUENTOS

Un real de sueño sobre un andamio

por MARTIN DE UGALDE

Cromotip, C. A. - Caracas, 1957.

Confesemos previamente que no conocíamos a Martín Ugalde; no sabíamos quién era. Ahora digamos solamente esto: es un escritor extraordinario. De prosa limpia, coherente y exacta, los temas de sus cuentos nos han impresionado por su fundamental solidaridad con la lucha jadeante del hombre por sobrevivir a su adversidad.

Estos cuentos nos han descubierto la emoción de un mundo aparentemente simple, de ilusiones y fracasos que, dentro de su inmensa amargura, siempre presenta hombres capaces de salvar el sentido último de la dignidad humana.

Un puñado de hombres son los personajes de los cuentos. En ellos hay poca risa... La vida es cosa muy seria y no hay tiempo para reírla. Hay que «pelearla» todos los días con otros hombres. Y todos los días se queman ilusiones y se fracasa un poco o un mucho, pero jamás se abandona la esperanza. Es el mundo americano.

Los tipos de Martín Ugalde se encuentran en todas las latitudes; he ahí su universalidad. Lo difícil es definirlos, captarlos dentro de la profunda grandeza con que llevan su existencia.

Con estilo tensional, de escritor que vive los fracasos y las incertidumbres de la vida, que llega a las grandes esperanzas y se entrega a las inquietudes de lo humano, Ugalde nos entrega una literatura de profunda sensibilidad narrativa, con la que llega directo a nuestros corazones. Escribe con firmeza plástica y su expresión es casi cinematográfica, en el sentido de un lenguaje particularmente dinámico, sin perder un ápice de sana humanidad.

C. E.

HUMANISMOS

Un trabajo aparecido en la prensa («A B C») días atrás, queremos poner de relieve. Lo firma el catedrático de Filología Latina, Antonio Fontán, y se titula «Distinción del Humanismo». (Fontán es, a la vez, director de la revista *Nuestro Tiempo*, que en fecha reciente citamos aquí.)

El ensayo, por cierto muy breve, que nos ocupa, sirve al autor para examinar la palabra «humanismo» en sus diversas acepciones, siguiendo sus pasos al través del tiempo, hasta nuestros días. Es un examen somero, pero claro y convincente, aunque ciertas esquinas del tema el autor, de propósito, las acentúe o difumine. El carácter polémico de la palabra «humanismo» queda bien precisado, como asimismo el peso cultural, dialéctico de los vocablos «ateo» y «agnóstico». Dice Antonio Fontán: «Humanismo es, así [entiéndase que *hoy*], una especie de tercera posición —de carácter religioso o confesional— entre cristianismo y comunismo.» Y añade: «En el orden intelectual y en el político, estos nehumanistas son los epígonos del individualismo liberal —teñidos ahora muchas veces de colectivismo o socialismo—, agnóstico en la vida pública y religiosos (aunque liberales doctrinarios) o más frecuentemente agnósticos en la esfera íntima de la persona.»

Fontán se inclina por devolver al «humanismo» la acepción «clásica» y primera, pues que se trata de un «camino que puede conducir a una meta trascendente», con objeto de «marcar rumbo a la educación de todo un pueblo».

La actualidad de este trabajo, dado el deslinde de posiciones intelectuales en que el país se mueve desde años atrás, es notoria. Nuestros lectores deben conocerlo. («A B C», 17 agosto 1957.)

MEMORIAS

por JOSE MARIA DE SAGARRA

Editorial Noguer, S. A.-Barcelona.

Al terminar la lectura de este volumen, de más de setecientas páginas, evocamos, por alguna razón, aquella frase de Barbey d'Aurevilly que dice más o menos, pues la cita va de memoria: «Después de todo, este mundo es un lugar donde vale la pena de haber estado alguna vez.»

José María de Sagarra debe creer que vale la pena, efectivamente; según se deduce de su libro, no le ha ido mal del todo, al menos en sus primeros veinticuatro años, y por lo demás, para escribir setecientas páginas sin desfallecer y sin que el flujo de la narración se quiebre en cascada, espuma y vértigo, se necesita alguna forma de vitalidad superabundante, y aun de optimismo, de ilusión juvenil conservada en plena madurez, pues el autor no es ya un muchacho. Las setecientas páginas han sido escritas en un mismo tono, amable y humorístico, sin acritud y sin ninguna maldad. Esos ingredientes fuertes están suplidos por una prosa ingeniosa, brillante, en la que abundan —hasta demasiado— los hallazgos notables. Decimos que demasiado porque, aun cuando no sea verdad y estemos en presencia de un ingenio naturalmente caudaloso, el libro nos produce, a veces, el efecto de esos prosistas italianos que parecen haberse comprometido a mantener en vilo, incansablemente levantado, un artificio pirotécnico muy verdadero.

José María de Sagarra es un gran escritor catalán: poeta, dramaturgo, novelista, que merece aún más espacio del que ocupa en las letras españolas. Tiene sesenta y tres años y nos cuenta, en el volumen de estas Memorias, *los primeros veinticuatro de su vida y —he aquí uno de los aspectos originales del libro— la historia de los «responsables» de su aparición en el mundo. Pudo hacerlo porque José María de Sagarra pertenece a una de las más ilustres familias catalanas y dispuso de documentación suficiente para explorar la trayectoria de su estirpe. Así nos enteramos de la vida de los Sagarra desde el primer Sagarra payés del siglo XVI hasta los nobles caballeros Sagarra de los siglos XVIII y XIX, y esto contado con modestia y mucha gracia, con un elegante y justísimo tono. Lo más sugestivo del caso es que los Sagarra no hicieron ninguna de esas gloriosas barbaridades que levantan bruscamente a una familia y cubren posteriores miserias... La hazaña de los Sagarra no consiste en el golpe único del esfuerzo o de la suerte loca, sino en algo mejor y más raro: una ascensión lenta, sostenida, sana, como el crecer secular de un buen roble. ¡Qué equilibrio, qué increíble salud de cuatro siglos! Para todo el que tenga una idea de la inestabilidad de los seres humanos y de las encrucijadas de la genética, esto produce pasmo. Esta parte de las* Memorias *de José María de Sagarra podría formar un volumen autónomo con pocos precedentes, si es que tiene alguno. No hablamos de la duración de la estirpe —otras duraron más y fueron más relumbrantes o relumbronas—, sino de la ascensión sostenida, con pasos bien asentados, y de la gracia y excelencia literaria de la narración.*

José María de Sagarra tiene dieciocho años cuando su padre le lleva a Roma en año 1912, y luego conoce a París en 1914, unos meses antes de que estalle la primera guerra mundial, es decir, justo en el momento en que la capital de Francia va a perder su peculiarísima magia, la que tuvo en el siglo XIX, para ser una gran ciudad más del mundo, un mundo ya diferente. El alma de las comunidades es aún más —mucho más— frágil que los cuerpos materiales y vivientes. Pasan por estas largas y siempre interesantes páginas, la Barcelona de la guerra —el cuadro que pinta Sagarra es magnífico— y el Madrid ochocentista, sainetero, rústico, grosero y delicado de 1916. Los políticos del antiguo régimen —la figura de Cambó es a un tiempo grande y conmovedora— y toda aquella España del último período de la restauración, antes de la dictadura de Primo de Rivera. Naturalmente, tratándose de un escritor, la literatura ocupa mucho espacio en estas Memorias, *y no se olvide que es un momento muy brillante de las letras catalanas y la época más pujante del pensamiento y del arte de España desde el Siglo de Oro.*

Observará el lector que al tratar de estas Memorias *más bien hemos aludido a una substancia histórica, escasamente personal. Pues bien: así es. José María de Sagarra habla de sí mismo menos de lo que parece. El dice que nos hace «una confidencia amable». No: confidencia, no. Por lo menos, no en el sentido de revelación de un secreto o cosa semejante; no en cuanto palabra que sería indiscreto decir en alta voz. Lo que hace José María de Sagarra es contarnos amablemente —eso sí— muchas cosas de mucha gente y de sí mismo, pero tal como lo haría a unos conocidos con los que no tuviera intimidad. Las inhibiciones de otra clase, de varia naturaleza, son notorias, por lo demás, y seguramente obligadas.*

Pero, con todo, el libro es de un interés que no languidece nunca y tiene momentos de emoción, y un valor histórico extraordinario, poco común. Hemos encontrado en este volumen estampas del pasado —incluso en su mero aspecto plástico— que ninguna otra lectura logró proporcionarnos.

Todo ello está metido en un molde clásico, en una forma de líneas nobles, cuidadamente decorosa, sin extravíos... Pues bien: no obstante, la impresión que se saca al final es que el mundo, y una vida humana, toda vida, aunque sea una vida como pensada, bien construída, con voluntad de orden, y aunque este orden sea el de la estirpe de los Sagarra, es un tejemaneje raro, una de esas ferias o verbenas donde hay luces, barullo, polvo, sexo, sordidez, estruendo y calina, y uno se marea y se fatiga y quiere irse a la cama, definitivamente, cansado. Pero quizá no sea el libro de Sagarra el que tiene la culpa, y esa tracamundana vertiginosa la lleve uno dentro, incurablemente, y la vea en todas partes.

A. F. S.

UAN VALERA Y LA GENERACION DE 1868,

por ALBERTO JIMENEZ

Oxford, 1956.

Pese al tiempo transcurrido desde su ublicación —¿y cuál es la actualidad e un libro?— no debemos pasar sin omentario un estudio tan cabal y de anto mérito. Todo él rezuma maduez de espíritu y profundo conocimieno de nuestra literatura, no sólo, claro stá, del gran escritor de Cabra, aunue a éste se dedica la mayor y más ubstancial parte. La tendencia a hablar de generaciones obliga a veces a orzar clasificaciones, escuelas y enasillados; en este caso, a Alberto Jiménez le sirve para colocar y explicarnos históricamente la figura de don Juan Valera al lado de Alarcón, Perela, Pérez Galdós y con referencia a otras personalidades de la época. En pocos capítulos agrupa el autor su esudio —conferencias que pronunció en la Universidad de Cambridge—; pero no creemos que algo esencial se e haya escapado de la personalidad y a obra del autor de «Las ilusiones del doctor Faustino». Para el lector acual, acostumbrado a una literatura nstintiva y retórica, resulta interesantísimo asomarse a un espíritu como el de Valera atiborrado de buenas letras y de cultura, que escribe novelas con problemas que sin dejar de ser muy humanos poseen resonancias filosóficas y trascendentes, como todo lo verdaderamente humano. Y sobre todo, que escribe admirables ensayos donde se aunan la sabiduría y la gracia.

En cuanto a algunos rasgos biográficos, distribuidos muy oportuna y sagazmente por Alberto Jiménez, he aquí un párrafo bien expresivo de una carta a Menéndez Pelayo: «Ando de mal humor, muy atareado y con poco fruto. El trabajo no me cunde y me luce como yo quisiera. Poco he hecho en estos días y de lo poco que he hecho no estoy contento. De Doña Luz llevo ocho capítulos, y ahí me atasqué... Y ya me hallo viejo, algo achacoso, pobre y sin esperanzas y con la ilusión de ganar algo escribiendo, casi perdida...» Es la queja del escritor, aunque se halle en la cima de la sociedad y con todos los reconocimientos y respetos. Pero cuánta elegancia espiritual si se la compara con el rezongar de cualquier gaznápiro literario. Magnífico libro este «Juan Valera y la generación de 1868», valiosísimo para el conocimiento del gran ensayista.

E. G.-L.

BETTINA BRENTANO (Premio de Biografía AEDOS),

por CARMEN BRAVO-VILLASANTE

Editorial Aedos. - Barcelona, 1957.

A Bettina Brentano le tocó vivir una época en que tanto las ideas como los sentimientos se mostraban en plena rebelión. Una personalidad como la suya se afirmaba entonces sin que ningún freno la sujetase. Bettina necesitaba a un tiempo la verdad y la fantasía. La entrañable amiga (en el sentido más puro y noble de la amistad) de Goethe y de Beethoven, era uno de esos seres de excepción que la vida moderna no puede ya dar. La mujer de hoy ha renunciado a su viejo papel de ninfa Egeria por vivir una vida propia, independiente de la del varón.

Bettina se caracteriza por su constancia. A través del tiempo y de las vicisitudes que lleva consigo la existencia, ella se aferra a sus amigos, a esa imponderable amistad que no quiere nunca perder. Pero, al fin, tiene que resignarse a esta pérdida, no solamente por ser mucho más joven, sino también porque ella misma sobrevive a su destino. Pudo, no obstante, conocer en su dilatada vida una dicha siempre cambiante y el esplendor de las horas lentas que le traían aquellos amigos. Y, a pesar de las preocupaciones y quehaceres del hogar, conoció asimismo la serenidad permanente y la libertad casi absoluta que le proporcionaba su naturaleza apasionada y vibrante.

Carmen Bravo-Villasante ha seguido paso a paso esta vida tan rica en exaltaciones y sentimientos. Bettina Brentano fué, a fuerza de originalidad, un ser más mitológico que humano. Con todo, su humanidad surge de las profundidades de un alma que siente el misticismo de dar aquello que más necesitan los hombres: un poco de ternura, de comprensión y de amor.

La autora de esta biografía puede estar satisfecha de su obra, porque, gracias al encanto que de ella se desprende, el lector español conocerá la vida de una mujer inmersa en ese romanticismo alemán que comienza en la última mitad del siglo XVIII y dura hasta muy mediado el XIX. Bettina Brentano ensanchó el estrecho círculo de la existencia cotidiana y alcanzó las alturas del ideal, del sentimiento y de la imaginación. Fué, además, como corresponde a todo buen romántico, de un radical individualismo y por sí sola tuvo que realizar un inmenso esfuerzo para conseguir esa identidad de que habla Novalis, entre el sueño y la realidad.

Tarea difícil es captar las múltiples facetas de un temperamento abrasado en el fuego de un romanticismo a ultranza. Carmen Bravo-Villasante, magnífica escritora, ha logrado esta sutil captación y su biografía se desenvuelve en una atmósfera impregnada de lirismo y, al mismo tiempo, estrictamente histórica.

Dámaso Alonso, en unas líneas que, más que prólogo, constituyen un bello poema, se dirige a la misteriosa Bettina. «No sé cómo eras, adorable Bettina, traviesa Bettina, genial Bettina, Bettina insoportable...»

MARÍA ALFARO

JACQUES SOUSTELLE: La vida cotidiana de los aztecas,

Fondo de Cultura Económica.

Méjico, 1956.

La civilización de los aztecas constituye un tema apasionante sobre el que, paradójica y comparativamente con lo que se ha hecho con otros pueblos de la historia universal, se han escrito pocas obras importantes. Sin embargo, de éstas, la presente es una de esas pocas a que nos referimos.

El conocimiento que Soustelle posee de la cultura nahua, que dominó en el Valle central del México del siglo XVI y se extendió hasta Costa Rica, es muy amplio. Esta es una de las razones por las que le ha sido posible escribir un libro interesantísimo, incluso desde el punto de vista de una prosa elegante.

A diferencia de otra clase de obras sobre este particular, La vida cotidiana de los aztecas se nos presenta desprovista de fárrago erudito; un beneficio que muchos lectores agradecen siempre, especialmente cuando, más que en problemática histórico-científica, están interesados en información coherente y substanciosa.

Esto quiere decir que Soustelle nos ha dado una reconstrucción concreta de la civilización azteca, permaneciendo a lo largo de estas páginas el hálito dramático que dominó en la concepción profunda de este pueblo. En este sentido, los capítulos han sido escritos para que sean accesibles a la vasta masa de público culto con que cuentan esta clase de trabajos, sin por ello sacrificar en ningún instante la objetividad del discurso fundamental.

Desde luego, la concisión de lenguaje aquí conseguida facilita la visión inmediata de la vida azteca tal como se manifestaba en vísperas de la llegada de los españoles, y su clara disertación resuelve las inevitables dificultades que todo estudio histórico posee cuando se trata de atacar problemas que, como los de la sociedad azteca, no son familiares a nuestra experiencia y que, además, todavía permanecen oscuros en algunos puntos.

Soustelle, con muy buen sentido, deja puestos los interrogantes y se mantiene dentro de los límites de una estupenda consignación de aquellos datos que son en este momento indiscutibles en el conocimiento de la cultura azteca. Por lo mismo, cabe destacar que este es uno de los libros de visión más clara que se han escrito hasta la fecha sobre la vida y la muerte de una de las tres civilizaciones más importantes que hayan existido en el mundo de la América prehispánica.

C. E.-F.

LA MEDICINA DE AYER, DE HOY Y DE MAÑANA

(Viene de la página primera.)

Münster de que «ciertas conclusiones de las ciencias naturales constituyen hoy una parte esencial de la cultura humana». La literatura del pasado siglo se aparta de la biología, y hasta parece que se abrió un abismo entre las letras y las ciencias naturales. Error craso del que se salva Goethe, cuyos trabajos científicos llenan catorce volúmenes. ¡Qué maravilla su teoría de los colores, de la luz, del vuelo de la mariposa, del cambio de temperatura!... «El hombre es en sí —dice— el mayor y más exacto aparato físico que puede haber, y el más grande mal de la nueva Física es que, en cierto modo, se han separado los experimentos del hombre, y que sólo quiere reconocer a la Naturaleza en los datos que resultan de unos instrumentos artificiales.» La Biología, la Medicina, sin la Filosofía y sin la Clínica —los poetas son los sueños avanzados de Dios—, quiebra en un sistema e interpretaciones de unos pocos, pero no en un sistema de verdades inconcusas. Citemos también a Balzac, cuya afición y comprensión de la Medicina vulgarizó tantos conceptos de Lavater, Gall y del mismo Mesmer. Sus obras, tales como «La peau de chagrin» y el «Essai biographique sus Louis Lambert», constituyen magnífico ejemplo de la curiosidad científico-biológica de Balzac.

Pero cuando la imagen materialista del mundo se ha hundido con estrépito, el ruido del fracaso no puede quedar al margen del hombre cultivado, y en las letras de los que deben acudir en auxilio del biólogo y del naturalista, del médico y del físico para buscar esa verdad que, como Diógenes, todos llevamos prendida a nuestro corazón. Aristóteles halló en Dante su expresión poética, como Platón la encontró en Plotino... En los primeros tiempos de la Edad Moderna, el humanismo se hizo farragoso, y los descubrimientos de Kepler y Galileo aparecen intocados por la literatura de su época. De entonces acá se agudiza el problema, y con ello se retrasa la meta que se impone el hombre. «La física atómica, dejó dicho Einstein, ha transformado todas las cosas de la Tierra, con excepción de nuestra propia manera de pensar...»

I

La Medicina no es una entelequia, y mucho menos un artificio inventado y construído por la razón humana, como sucede con la mayor parte de las actividades a que el hombre se dedica, y que supone imprescindibles. La Medicina es una perentoria necesidad del individuo, por encima de sus deseos y afanes. Cuando la razón exageradamente la interfiere o la imaginación la desborda, entonces el fenómeno médico se desnaturaliza y corrompe. Una pulmonía, una diabetes, un tumor, con leves diferencias, es el mismo en el espacio y en el tiempo. Idéntico el cáncer de pecho que padeció Atosa, hija de Darío, y la Reina Ana de Francia, al que hoy recogemos en la más humilde menestrala. Idéntica la litiasis urinaria del Emperador Augusto, a la que después sufrió Fernando I de Aragón, y más tarde Pío V, Felipe IV de España, Colbert, Gregorio XIV, Mirabeu, Horacio Walpole y Letamendi. El cáncer de Herodes puede compararse con el de nuestro Enrique IV, y la diabetes de Luis XIV, con su cortejo de arteritis y gangrena consecuente de sus piernas, con la que estudiamos hoy en nuestros enfermos del mismo diagnóstico que el Rey Sol.

Una entidad nosológica, en fin, es exactamente igual en Alemania que en Italia, en los Estados Unidos que en España. En cambio, y pido perdón por la manera de señalar y el error que pudiera cometer, una jurisprudencia, un reglamento, una idea política, no sólo varía con las épocas de la Historia, sino que cambia en la misma al través de fronteras y aun de regiones. La Medicina es fruto y conveniencia de las inmutables y eternas leyes biológicas.

La enfermedad y el dolor demuestran constantemente que todos los humanos están hechos de la misma materia y avanzan hacia el mismo fin. La igualdad de origen y destino tiene en la Medicina el más grande y luminoso alegato.

Por eso, la enfermedad esperaba al hombre antes de que éste surgiera en el mundo. Existían ya enfermedades en la era de los grandes reptiles. En los restos fosilizados de los voluminosos dinosaurios hallamos fracturas, contusiones y los modos de recuperación que consolidaban, mejor o peor, los callos de fractura, produciendo en muchos gigantescas cojeras y exostosis extraordinarias. En tales ejemplares se daban, asimismo, infecciones, caries, lesiones fímicas, etcétera. Los huesos de la edad paleolítica y neolítica señalan artritis reumáticas y tuberculosis. «El Pithecanthropus erectus», de Dubois, descubierto en 1894, exhibe un gran tumor óseo.

El enemigo, pues, esperaba al hombre, y éste, desde el comienzo de la existencia, luchó contra el dolor, la enfermedad y la muerte. La espondilitis deformante se ha demostrado en vértebras tan viejas como el hombre mismo, y la trepanación —quizá una de las primeras operaciones quirúrgicas realizadas— no se hizo sólo por ritos mágicos, sino por curar los dolores de cabeza o la epilepsia (como hoy se realiza en las de origen traumático y en las que no lo son, y por prolongar la vida), como sucedía en el Norte de Nueva Guinea.

Demuestra todo ello la dramática realidad del ambiente en que el médico se mueve. En los comienzos, el hombre enfermo, como la bestia, se escondería por el temor de ser muerto, como carga inútil, foco de propagación o elemento mágico de una divinidad poco propicia, o de ser objeto del pillaje y de la crueldad de sus semejantes. Hasta la llegada del Cristianismo, esta crueldad, aunque modificada, no pudo ser totalmente vencida. Comprenderemos la importancia y la gratitud que el médico de todos los tiempos merece. Diríamos más, la enfermedad no deja en paz ni a los dioses: Apolo fué el médico del Olimpo y padre después de Asklepios. Los dioses de Egipto fueron víctimas de dolencias harto conocidas: Ra enfermaba fácilmente de los ojos, y cuando así sucedía, un eclipse llenaba de sombras a esta mísera tierra; sufrió y estuvo a punto de perecer por la picadura de un escorpión. Horus, el hijo de Isis, padecía de jaquecas insufribles, que alteraban su humor, dando lugar a vientos y tempestades sin cuento sobre el globo terráqueo. Cuando un dios enfermaba, se reunían a su alrededor sus divinos compañeros, ni más ni menos que hoy lo hacen amigos y deudos del doliente.

II

La salud no es lo normal, en el concepto absoluto que el vocablo pretende definir. Ahora bien, así como el concepto de enfermedad, como antes hemos dicho, es idéntico a través del tiempo y del espacio, el de salud tiene sus características, según la época, las creencias y los modos de vida de los humanos. La salud, para la vieja Grecia, era sin duda la gloria, la vida larga y la muerte sin dolor. Para los estoicos fué la salud motivo deseable, pero indiferente; para los neoplatónicos, la del alma cobró especial sentido, y el Cristianismo elevó a dogma la salud del espíritu, sin abandonar la del cuerpo, que al fin y a la postre estuvo hecho por la Divina Mano del Creador.

Hoy, salud y enfermedad tienen también, a nuestro juicio, significados distintos, fundándonos en circunstancias que permiten a los médicos actuar y comprenderla como hasta ahora no se había pensado. La enfermedad no debe ser colocada en el capítulo de los males, de la disolución y de la muerte, como creen los pueblos salvajes, sino que merece de atención y pensamiento para actuar sobre ella. Esta idea, que brevemente desarrollaremos, se desprende más del concepto aleatorio de salud, como en esta época lo entendemos, que de la enfermedad como tal. Es decir, ¿estamos autorizados a perseguir a sangre y fuego lo que llamamos enfermedades? Veamos. Pero antes, intentemos describir cuál y cómo es el estado que llamamos salud.

He dicho muchas veces que la Historia tiene ritmo de verso. Hoy, al fundamentar la biología y la fisiología patológica, recordamos, y muy seriamente, a Hipócrates. Adelantémonos a afirmar que, como dice Jung, no es que seamos más inteligentes que los antiguos, sino que el acervo de nuestro saber se ha acrecentado; no es que seamos más sabios, sino que se han enriquecido

nuestros conocimientos. Decía Hipócrates que «la Medicina era el arte de restablecer el equilibrio en el organismo». «La Naturaleza —escribía el viejo compañero— tiene el poder de restablecer la salud.» Al fin y al cabo, Hipócrates era ciudadano de un ambiente en que todo estaba sometido a la medida y al orden de lo humano armonioso. La enfermedad entraría en lo informe y caótico, y el hombre tendería siempre al equilibrio. Ultimamente, Bruckberger nos habla de la nostalgia de Grecia por la vida inocente y en paz del prometido Paraíso.

Pues bien, esto tiene resonancias en la moderna patología. Todos, en cada momento, y desde que nacemos, tendemos a mantener un equilibrio, fácil de romper por las más variadas causas, en nuestro comercio con el ambiente en que nos movemos. Normalidad será la persistencia, lo mejor posible, de semejante equilibrio. La enfermedad es, pues, la desarmonía, el desequilibrio, mejor o peor soportado; el derrumbamiento total de nuestras posibilidades «de equilibrista de la vida» constituye la muerte. Esta idea, en general, la podemos referir a la parte material y a la espiritual. Porque es condición *sine qua non*, para el médico, que el hombre físico, psíquico y espiritual realiza una unidad inseparable, y que el todo y la parte se influyen recíprocamente. Por ser así, en el desequilibrio y en la vuelta a la armonía del mismo toman parte los tres mundos del sujeto, el físico, el psíquico y el espiritual, llegando a veces en su imbricación a sorprendentes y milagrosos resultados. Separar estas tres facetas, estudiarlas como individualidades, darles un sentido y un fin dispares es, en la Medicina de todos los tiempos, no sólo falso, sino simiente de torpezas y motivo de atrasos.

La salud, por tanto, es un hecho biológico inestable y relativo. Un hombre de completa salud sería un enfermo. La paz y la salud son dos constantes aspiraciones al través de las páginas de la Historia. En ambas comienzan y terminan los documentos de todas las religiones y de casi todas las doctrinas políticas del mundo. Son esperanza y señuelo.

El hombre es una continua respuesta a las preguntas e incitaciones que la Naturaleza le impone. Cada instante es distinto del anterior y del posterior que le sigue. La existencia humana es una línea oscilante, en la que los vaivenes no deben salir de un límite prudencial. La inestabilidad de esta salud está mantenida en sus justos límites por un conjunto de sistemas adaptativos; de la agilidad de estas adaptaciones depende lo que llamamos bienestar. El frío, el esfuerzo, el alimento, todo, en fin, requiere de una inmediata compensación. Cuando falla un sistema adaptativo, cae el sujeto en la enfermedad o en la muerte. Por eso se requiere de una gimnasia desde el comienzo de la existencia, gimnasia que ponga en punto y en la máxima eficiencia aquellos sistemas. Para conllevar la vida, hay que aumentar la cantidad e intensidad de nuestra actividad corporal y psíquica. Lo débil está condenado a perecer, pues, como dice Carrel, la vida sólo ama a los fuertes. Es necesario saber soportar la fatiga, la intemperie, el hambre, la falta de sueño, las penas y las preocupaciones.

«Y esto se realiza con el esfuerzo cotidiano, paciente y obstinado; el inconsciente del corazón y de los vasos de las glándulas endocrinas y, en general, de todos los sistemas anatómicos, y el consciente de la voluntad, de la inteligencia y de los recuerdos. Lo mismo que hacemos ejercicios repetidos y frecuentes, dominaremos el cansancio, la timidez, el orgullo, la pereza y el sufrimiento.» Es necesario, por tanto, animar los complejos adaptativos en la esfera sentimental, moral y orgánica. El niño y el viejo son pasto fácil de las enfermedades, y al borde de la muerte discurren sus años. Los niños, porque no pusieron en actividad complejos y aparatos, que son en ellos germen y promesa, y sólo desarrollables en la lucha con la vida; el viejo, porque larga y dura pelea los agotó, dejando inerme al sujeto —más que agotar, el viejo pierde la capacidad de reparación—. No está hecho el hombre para volar a infinita altura, correr vertiginosamente o hundirse en la profundidad de los océanos. Para realizarlo, tiene previamente que inventar groseros artificios de mecánica, que consientan la situación excepcional que se impone. Un fallo de los mismos ocasiona la muerte inmediata.

El doctor Blanco Soler, cuyo retrato, por Panco Cossío, damos aquí, pertenece a la agrupación de «médicos-escritores», de la que es Presidente. En el trato personal, sus modos son suaves, a la vez que enérgicos. Le distingue una vocación intelectual que cabe llamar «humanista»: gusto por el arte, lecturas múltiples, comprensión armónica del saber sobre las cosas, sin que el conocimiento científico vaya en detrimento de la «sabiduría» espiritual, a la que contribuye. (El texto que incluímos en estas páginas, preparado para la Escuela Diplomática, es buena prueba.) Colabora en revistas y en la Prensa diaria, y es autor de diversos libros, el último de los cuales se titula: «De mis ratos de ocio», en edición no venal. Nos ocuparemos de él.

Pero no se suponga que los límites de aquella adaptación biológica son pequeños. En la temperatura, por ejemplo, oscila entre unos 50 ó 60 grados del Africa ecuatorial, a 24 ó 30 grados bajo cero del casquete del Polo.

Los modernísimos estudios de Selye han sistematizado en lo que él llama síndrome general de adaptación los eslabones endocrinos y neurovegetativos del esfuerzo. El profesor canadiense, entre otros muchos hallazgos, encuentra que el organismo, con un alto criterio de unidad, hipertrofia cierta funciones a costa del silencio o el reposo de otras. El ejemplo más clásico lo hallamos en la medicina deportiva; para conseguir un óptimo entrenamiento muscular, se debilitan otras posibilidades. Los atletas, que por su aspecto definen una envidiable fortaleza, son los más vulnerables a las infecciones y los más propensos a banales resfriados. El doctor Hustin lo confirmó cuando acompañó al equipo belga a la Olimpiada de Londres, y el profesor Weiller supone a los deportistas fáciles a la germinación del bacilo de Koch. Lo mismo podríamos decir de su interés amoroso, ya que desdeñan fácilmente en las competiciones la admiración femenina que su apolínea figura exalta. Se comprende ahora la frialdad amorosa de Alejandro el Magno, con aquella vida de ajetreo y heroísmo.

El esfuerzo continuado e improcedente a solicitaciones nuevas o exageradas de todo género tendrá mucha responsabilidad en las enfermedades que actualmente hemos dado en llamar «de la civilización»: el cáncer, la alergia, la hipertensión, la esquizofrenia, la angustia, la diabetes... Enfermedades que caben dentro de lo que también se apellida «dolencias degenerativas» —mejor diríamos, metabólicas—, que definen para la humanidad un porvenir de miseria corporal y moral que empavorece.

Con el avance de los siglos, vamos notando cómo aumenta en el hombre el desinterés por cuanto le rodea. Sólo le preocupa lo propio. El sacrificio, la amistad, el amor, la caridad y el afecto van bajando en calidad y en volumen. Parece como si aquel desinterés fuera una defensa de la individualidad para persistir, ante el número e intensidad de solicitaciones psíquicas en que se ve sumido actualmente. Un antepasado, por ejemplo, que levantara la cabeza, se supondría en un mundo de locos, y para evitar, quizá, la propia locura, huiría de aquello que perturbara su espíritu, y que no podría entender como quisiera. Para la vida actual no está preparado el sujeto, y la huída es un medio de defensa. La especie sabe que mata más aún la afectividad que la hemorragia, y que el dolor y la emoción acaban fácilmente con el hombre mejor constituído corporalmente. Es lo mismo que hallamos en los viejos, disminuídos en su mundo emocional y que, por lo tanto, evitan la intensidad de un trauma psíquico, para el que no tendrían la compensación orgánica que necesitan.

Los tipos que clásicamente nos refiere la Historia como de salud perfecta no resisten el menor análisis. Sólo la ligereza de algunos historiadores permite aquel convencimiento. El dios radiante de salud física y psíquica que se supone a Goethe fué tuberculoso en su juventud, con excitaciones y depresiones, trastornos digestivos y tantas cosas más, que difuminan aquella «calma y moderación olímpica» que se le atribuyen. Lo mismo podríamos decir de Bismarck, al que se acepta como un monstruo germano, merecedor del Wallhalla. El «gigante de acero» era fácil al reuma, al resfriado y a los nervios; «guardaba cama por lo más insignificante». Después de la batalla de Königgrätz, llora y patalea y permanece en el lecho más de un mes, vomitando bilis, en medio de una excitación nerviosa brutal e injustificada.

Dr. C. B. S.

En nuestro número próximo insertaremos la segunda parte de este texto, el cual, por su extensión, nos hemos visto forzados a dividir.

LITERATURA HOLANDESA DE HOY

"LE COURRIER LITTERAIRE DES PAYS-BAS". Bulletin trimestriel de la Fondation pour la Diffusion de la Littérature Néerlandaise a l'Etranger. - Redaction: G. Borgers, A. van der Veen, J. J. Oversteegen. - N° 3, juin 1957. - Amsterdam, Hollande.

A través de la lectura de este boletín —de contenido muy sui géneris, *ya que lo constituyen principalmente resúmenes de novelas de autores holandeses— podemos esbozar un panorama, aunque forzosamente fragmentario, de la literautra actual en los Países Bajos.*

SIMON VESTDIJK —para Fr. Closset «el escritor más fecundo y original de las letras holandesas de hoy»— es poeta, ensayista y, sobre todo, novelista.

En su novela «El servidor y los vivientes» (De kellner en de levenden), publicada en 1949, hay una asfixiante atmósfera simbolista que recuerda a Kafka, dentro de la cual se desarrolla la temática de Vestdijk: el misterio, el problema de la vida, la homosexualidad, la introspección.

En «La armadura reluciente» (Het glinstered pantser), 1956, se presenta un turbio conflicto de amores platónicos. El protagonista —un músico, Víctor Slingeland—, por sus extrañas y superficiales relaciones con el sexo femenino, es al fin obligado por su amigo S. a declarar su secreto: tiene una enfermedad de la piel que cubre su cuerpo de horribles escamas.

La continua alusión al mundo musical —que nos hace pensar en Hermann Hesse, en «El juego de abalorios», por ejemplo— cristaliza en varias obras de estética musical que el autor ha publicado en los últimos años.

Otras obras de Vestdijk analizadas en este boletín, como la novela corta «El amigo moreno» (De bruine vriend) están relacionadas con André Gide en la exposición psicológica de tipos juveniles (nos recuerda las relaciones de Bernard y Olivier en «Los monederos falsos»).

● *Dos autores más son comentados: las novelistas ANNA BLAMAN y DOLA de JONG. La primera, en su novela «Combate a ultranza» (Op leven en dood) presenta un tema desesperado, como en toda la novelística existencial; un mundo cerrado y angustioso, con pérdida absoluta de toda idealidad. Anna Blaman acaba de obtener el Premio Nacional de Literatura de Holanda.*

Dola de Jong, en su novela «Este campo es nuestro mundo» (En de akker is de wereld) nos trae el panorama de unos refugiados de la guerra reunidos en Marruecos. En «La velada» (De thuiswacht), Dola de Jong plantea un conflicto entre dos mujeres, en un sutil y viscoso estudio de psicología lesbiana.

ALBERT HELMANN, en «El mono que llora» (Mijn aap schreit) nos recuerda al Kafka de «Ein Bericht für eine Akademie», pero tiende a una exposición psicológica extensa y enigmática.

El contacto con la literatura holandesa actual —muy poco conocida, excepto en Alemania— es de gran interés; y sus caracteres esenciales —esfuerzo estético, psicología de la homosexualidad y de la angustia, visión del mundo como caos sin sentido— nos llevarían a consideraciones generales que extravasarían esta sucinta nota informativa.

R. B.

EVOLUCION DEL RASCACIELOS

(Viene de la página 2.)

do una meta, tan difícil de alcanzar, desde ahora un punto de partida. esde aquí, el rascacielos encontrará us nuevas formas y su nueva belleza, ero no ya adoptadas, sino propias. sto es, derivada de sus valores geuinos...

Porque el rumbo de esta evolución, destino de esta vida del rascacielos, a sido, sencilla y esencialmente, ransformar sus valores funcionales en stéticos. *Lo que no es una abstracción, ni una aberración. No es abstracción, porque un valor funcional es un alor histórico, un valor humano, un alor social... Gran complejo de valores que se traduce en la suprema confluencia y resumen de los valores estéticos. Valores funcionales, históricos, umanos, sociales y estéticos que onstituyen el «tema» rascacielos, con u forma deducida de estos valores.*

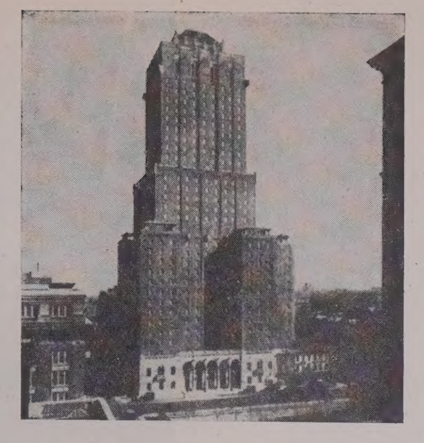
No es aberración, porque el problema básico de la arquitectura ha sido iempre esta transformación de lo uncional a lo estético. Toda una catedral gótica, con sus bóvedas de crucería, ábsides, contrafuertes y botareles, no es más que esta transposición de lo necesario a lo bello. Y el zigurat babilónico tiene las estrías de las primeras empalizadas de caña transpuestas al muro de ladrillo, como después pasan al cemento del rascacielos. Pero en éste, muchas de esas estrías no traducen ya la contextura imprescindible del edificio, sino que son añadidas, para expresar la verticalidad. No son ya funcionales, sino estéticas. La primera empalizada de hace cinco mil años ha recorrido su camino.

El drama del rascacielos —y de la vivienda moderna, en general— ha sido el sacrificio de perder su aspecto de casa. Y de ir adquiriendo el de máquina: «la máquina de vivir». ¡Vivir en una máquina! El hogar, donde se nace, donde se muere, donde se ama, donde se sueña, convertido en una máquina, la horrible máquina repudiada desde el principio de los tiempos. Y sin embargo, es así, como así se escribe hoy a máquina, se oye música a máquina, se hace cine a máquina... Porque nuestro mundo se está poblando de máquinas, como antes lo estaba de mitos.

Pero frente a este hecho fundamental e inevitable, el hombre debe renunciar a su tradicional «hogar», con su bella leyenda de siglos. Debe renunciar a todo lo que significa. Esencialmente: a sus vivencias más íntimas y adoradas. Esta cuestión de la vivencia de las máquinas es, quizá, así, la más vital de una estética de las máquinas.

M. V. L.

(Próximo artículo: VIVENCIA DE LAS MAQUINAS.)



El Shelton Hotel, de Nueva York, formidable masa de piedra y ladrillo, busca la Naturaleza, la forma de montaña, de peñón... Y a la entrada, un pórtico renacentista.

El edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York, es ya el prisma de acero y cristal, la forma inicial pura.





Empire State Building, de Nueva York, el edificio más alto del mundo, se lanza decididamente a la verticalidad. En lo alto, un mástil para amarre de dirigibles, que ya no existen.

ARMAS MEDIEVALES

(Viene de la página 28.)

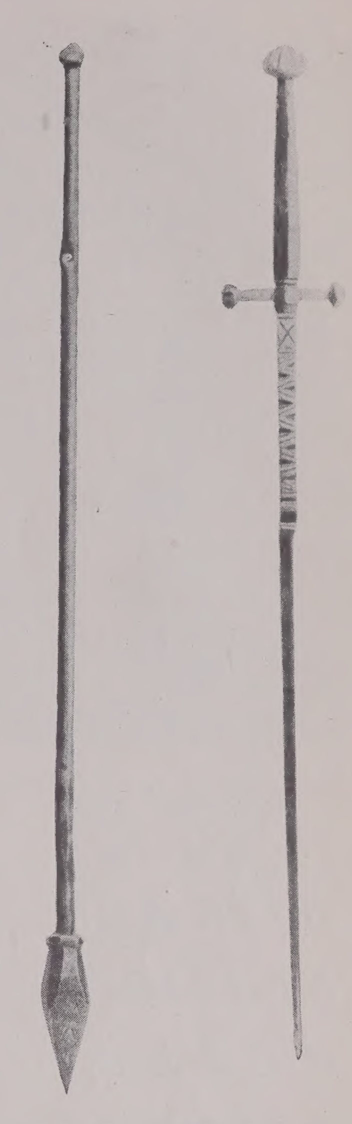
tablecía entre el público de los toros y los pobres caballos, odiados por ser aún el viejo signo del señor.

Las armas antiguas tienen además una relación con la indumentaria y representan la parte más duradera, inflexible y rica de ella. Junto a las joyas y preseas constituyen el elemento metálico del atuendo, y es de suponer que este valor les agrega un sutil perfume de lo desvaído, de la existencia ya perdida, pero que sin embargo resiste en la continuidad. Al desaparecer su función utilitaria y dejar de ser esgrimidas en el combate de agresión o de defensa, las armas han acentuado más el componente «personal» de su identidad. Menos que «objetos para» son «objetos en sí», cuyo interés no dimana sino de la aptitud con que pueden concentrar y mostrar el alma de otro tiempo, es decir, verificar un duro rescate a la muerte. Por ello aparecen ante el que las contempla con la eficacia del arte para despertar esos movimientos anímicos que componen nuestra nobleza, determinan nuestra capacidad de sublimación y nos ofrecen peldaños para que ascendamos hacia lo superior. Son propiedad del caballero, no del guerrero, y por tal razón entran en el mundo espiritual y simbólico que evoca esta palabra. Las armas medievales más que otras algunas, pues en las renacientes se asocia un concepto de fasto «cortesano»...

DE TODOS MODOS, ES PROBABLE que en Madrid, donde varios museos poseen armas antiguas magníficas y las tienen exhibidas en sus vitrinas (Museo Arqueológico Nacional, Museo del Ejército, Armería Real, Museo Lázaro Galdiano, Instituto Valencia de San Juan), exista una actitud espontánea diferente hacia ellas. El contacto permite el establecimiento de una red de sutiles conexiones que van trabajando en el interior del pensamiento hasta determinar un sentimiento de interés y de estimación.

No deja de ser significativo el hecho de que en Barcelona, y actualmente, aparte de las series de espadas de la antigüedad—muy distintas en espíritu—del Museo Arqueológico, la única expuesta sea la del condestable Pedro de Portugal, del tesoro catedralicio, a la que nos referiremos en otro artículo. La Iglesia guarda, pues, fidelidad a la caballería, en recuerdo de la fidelidad que los caballeros mantuvieron frente a la Iglesia.

Juan Eduardo CIRLOT



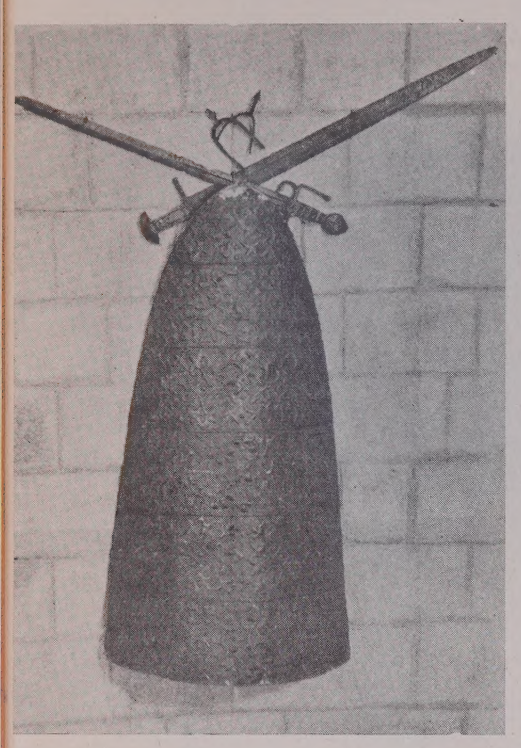
● *Maza del siglo XIV* (col. del autor).

Estilete del siglo XV (col. del autor).



● *Daga del siglo XV* (col. del autor).

ARMAS MEDIEVALES



Pavés, espada del siglo XV y espada del XII. (Col. Capmany.)

Calidad Carácter Fuerza Belleza

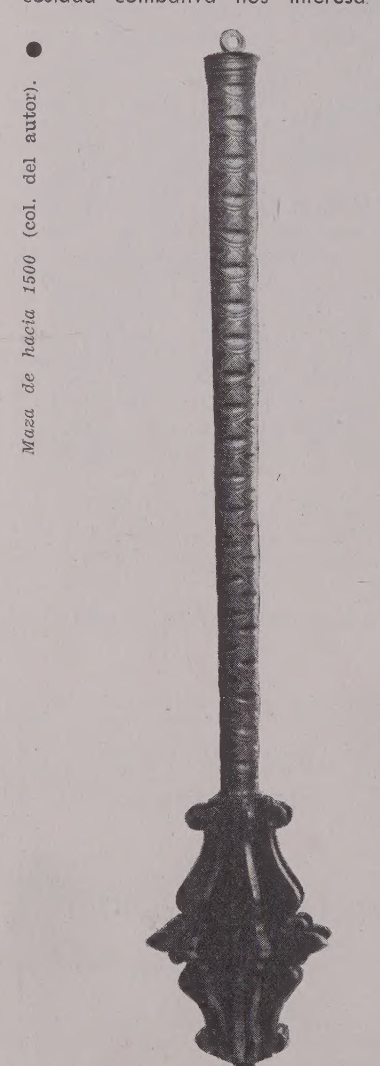
Resulta impresionante advertir que, a medida que nos alejamos del momento presente y vamos profundizando en el pasado, los objetos poseen mayor calidad, carácter, fuerza y belleza. Los libros del siglo XVIII, comparados con los del XVI, apenas pueden sostener su dignidad sino por lo estrictamente tipográfico. Y los mismos del XVI, al aparecer junto a los del XV, disminuyen de importancia. Algo similar sucede con las armas, aun cuando la modificación aportada por el Renacimiento fué extraordinaria, en lo que respecta al enriquecimiento material, a base de nielados, cinceladuras, sutilezas de forja.

LAS GRANDES COLECCIONES DE armas se iniciaron por los monarcas y nobles en el siglo XVI. Esto explicaría por sí solo la gran diferencia cuantitativa que existe entre las piezas renacientes y barrocas y las del Medioevo. Es fácil encontrar en anticuarios y colecciones privadas bellos ejemplares de los siglos XVI y XVII. Es casi milagroso hallar piezas del XV o de mayor antigüedad. Las armas medievales, aparte de este mérito de su rareza, poseen un valor imponderable, que surge del sentido intrínseco de un modo de concebir la vida y de arriesgarla, de un modo de aceptar la enemistad y la lucha, manteniendo intactos todos los valores del espíritu. Las armas medievales concentran en sí la transfiguración y sublimación de los sentimientos, a fin de cuentas biológicos, de la guerra, la ambición y la voluntad de poder.

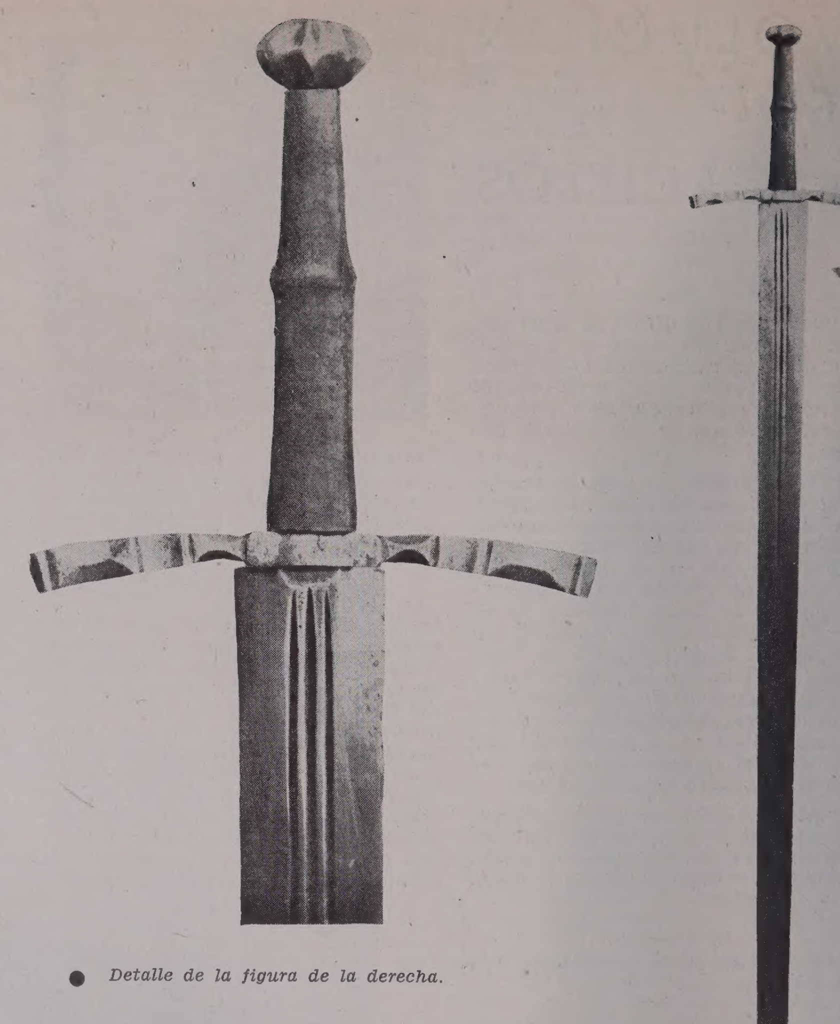
Expresan con exactitud profunda aquel movimiento espiritual, fomentado por la Orden de Cluny, que, advirtiendo la imposibilidad de cortar de raíz la combatividad del ser humano, se aplicó a mejorarla, a ponerla al servicio de los ideales más altos y más difíciles, a través de cruzadas colectivas, como la de los Santos Lugares o la de España contra el Islam, o personales, como las en parte legendarias y en parte reales de los caballeros errantes.

UNA TRANSFORMACION CAPITAL se produce a fines del siglo XIV, cuando la armadura de placas independientes, dispuestas en algunas partes del cuerpo, sobre la cota de mallas, inicia la evolución que la convierte en armadura completa. Las armas ofensivas tienen que mejorar extraordinariamente su rendimiento. Se mantiene el rompemallas (estilete agudo de hoja de sección cuadrada o romboidal) y el estoque (fina espada de igual hoja); pero la espada de combate se hace más pesante; igual sucede con la maza de armas, que evoluciona sin cesar desde la mera cabeza de plomo adaptada a un mango de madera hasta la pieza de hierro cincelado en su totalidad. Surge la espada de dos manos o mandoble, o cuando menos, se hace frecuente su uso. Igualmente se emplean el martillo de guerra y las armas intermedias entre el hacha y la alabarda.

Pero este sistema utilitario de la necesidad combativa nos interesa como



Maza de hacia 1500 (col. del autor).



Detalle de la figura de la derecha.

Espada del siglo XV (col. del autor.)

ocasión de creación artística y estilística. En especial las espadas y las dagas, por su sumisión al signo de la cruz, por la clara nobleza de su rectitud metálica, adquieren un sentido trascendente, parecen «almas» de objetos mejor que objetos; y nos dan lección eterna sobre la simplicidad interior, la fidelidad a la propia línea, la fuerza y seguridad, la belleza desposeída de alarde. El más simple arriaz o travesaño de hierro realiza con la hoja la **coniunctio**, donde los filos se pierden y comienza la fina espiga que entra en el puño, por lo general de madera recubierta de cuero. El pomo—discoidal, esférico, poliédrico o de formas intermedias—responde al trabajo formal del arriaz y determina con certeza el remate de la espada.

EN LOS EJEMPLARES MEJORES, el efecto estético se obtiene tan sólo por la armonía de las proporciones entre los elementos mencionados. La tosquedad de un arma, menos que por la calidad de la realización, con frecuencia desfigurada por los efectos del óxido sobre el acero, se percibe por las fallas en esa claridad de «definición» de la forma. El goce de sentir estas relaciones queda reservado, sin duda, al especialista, como toda forma refinada de placer estético, como el que se experimenta ante la paleografía, la cerámica china o la poesía hermética.

Por desgracia, en Barcelona no se pueden ver espadas en los museos: o carecen de ellas o las conservan celosamente guardadas. Pero hay magníficas colecciones privadas, como las de la viuda de Barral, Múnera, Real Cuerpo de la Nobleza y, en la región, la de la viuda de Capmany. En estas colecciones y en la muy limitada en número del que escribe estas líneas puede estudiarse la evolución desde la espada románica del siglo XII, de hoja ancha y pesada, con pomo de casquete esférico, a las armas del primer Renacimiento, cuya cruz queda envuelta en airosos lazos labrados o protegida por veneras y rompepuntas.
la colección Barral hay un extraordi
rio montante de caballero de hacia 15
que conserva por rara casualidad el
ño de cuero gofrado. Las figuras
ilustran el presente artículo corresp
den—excepto la primera, que muestra
pavés, una espada del XII y otra del
de la colección Capmany—a las
autor.

El estilete, la daga y la espada
del siglo XV; las dos mazas corresp
den, una—la más fina—al XIV y la o
al período del estilo «Reina Isabel»,
decir, a las últimas décadas del XV.
das estas armas provienen de otras
lecciones barcelonesas y no han sido
lladas en el comercio, en el que de
hace ya mucho tiempo no se encuent
piezas de tal período. Una fuente mag
fica para la información y clasificac
de armas medievales se halla en los
tablos pictóricos y escultóricos gótic
por lo común, los artistas ponían g
cuidado en reproducir las armas con
cra exactitud y no recordamos ni un s
caso de errores de representación.
grabados xilográficos y los incunab
son otra fuente de datos. En otro lu
explicamos cómo merced al **Liber Reg**
del último tercio del XV, vinimos en
nocimiento del origen medieval del arr
sigmoideo, es decir, en forma de **S**
tuada en el mismo plano que una h
ancha, forma que se atribuía comúnm
te al período en torno a 1525. En ot
grabados del XV hemos corroborado
te hecho, no sólo en cruces de espa
sino en travesaños dispuestos entre
hierro y el asta de lanzas y picas.

RESPECTO AL SENTIMIENTO QUE
armas despiertan en las personas no
cionadas a ellas ni conocedoras de
características técnicas, hemos de con
sar que sólo una minoría percibe y co
prende el intenso poder de espirituali
ción que de ellas emana y acepta la l
ción a que antes nos referimos. La m
yoría las ven como puros testimonios
agresividad, un gusto por lo cruel o
símbolo de poder seguramente detes
do. Pueda ser que establezcan una
lación inconsciente, como la que Gim
nez Caballero, en un libro ya lejano,

(*Pasa a la página anteri*

Hijos de E. Minuesa, S. L. — Ronda de Toledo 22.—Teléfonos: 27 31 57 - 27 24 63. — M A D R I D